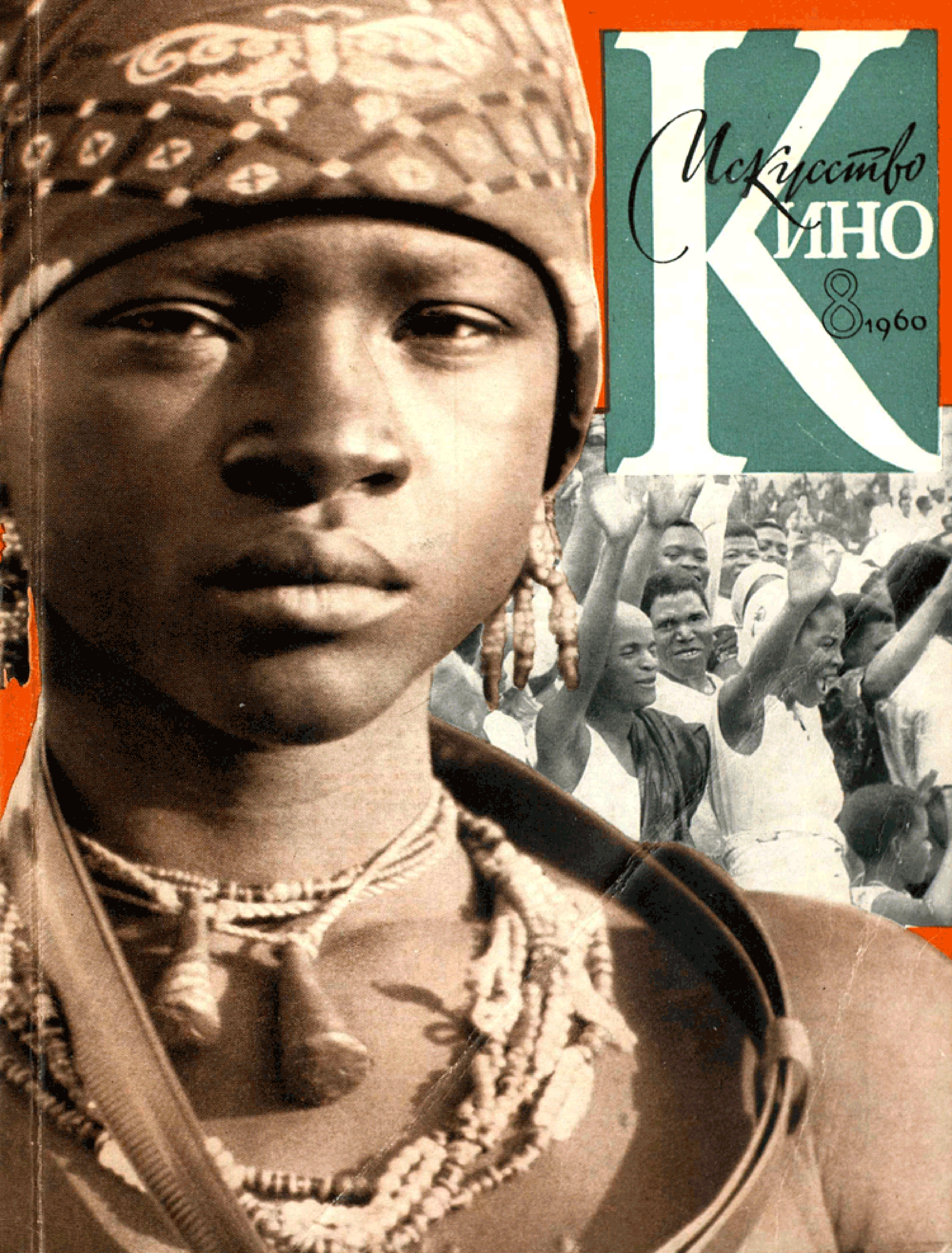
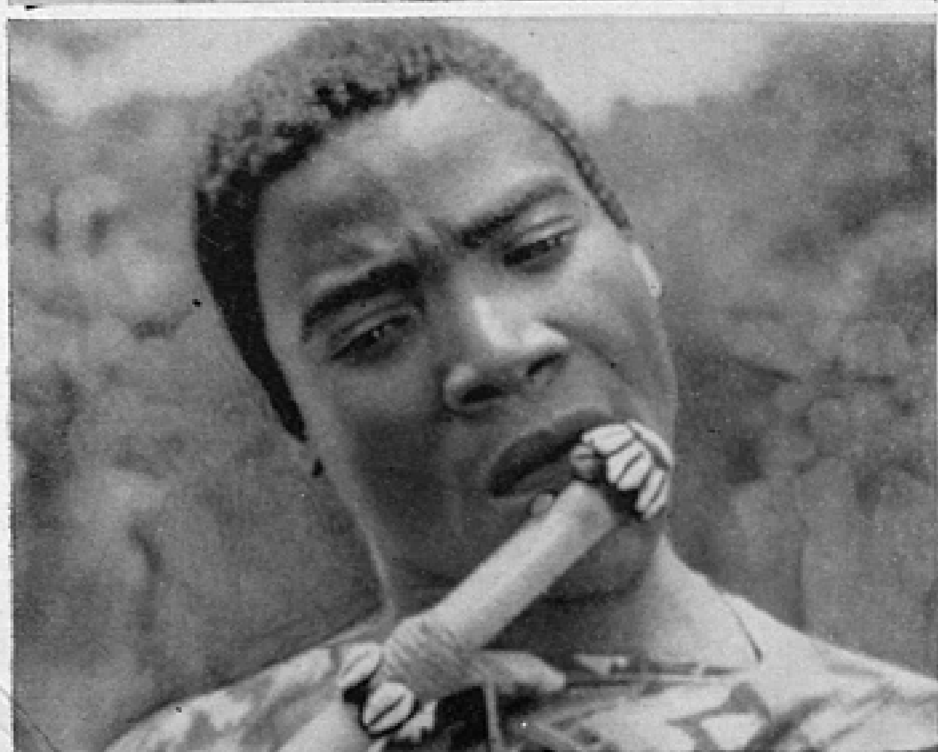
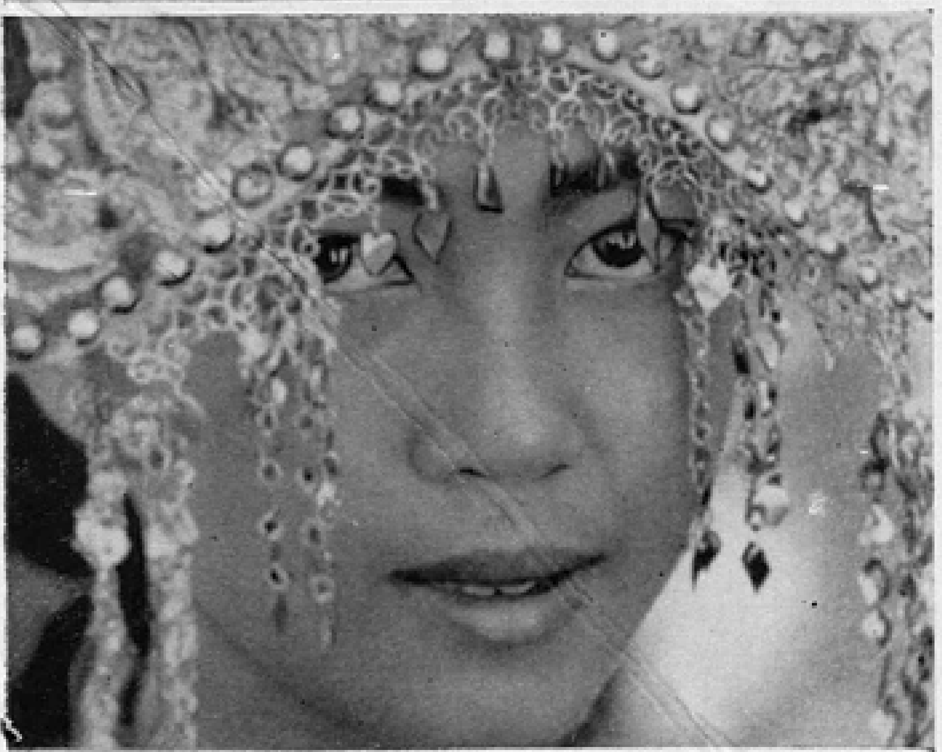


Искусство
КИНО
8
1960


Одна из примечательных черт нашего времени—быстро назревающий крах прогнившей системы колониализма. В результате многолетней национально-освободительной борьбы за последние годы сбросили чужеземное иго сотни миллионов жителей Азии и Африки. Уверенно идут по пути самостоятельного политического, экономического и культурного развития народы Индии, Индонезии и других южноазиатских стран, испытавших в недавнем прошлом все тяготы империалистического гнета. Все новые и новые независимые государства появляются на карте Африки; к концу нынешнего года на этом континенте, который еще недавно был оплотом колониализма, свободных людей станет больше, чем находящихся под иностранным владычеством.

О новой жизни народов, стряхнувших оковы колониального рабства, рассказывают фильмы советских кинодокументалистов, побывавших в странах Азии, Африки, Ближнего Востока.

На первой странице обложки мы публикуем фрагменты кадров из кинокартин Центральной студии документальных фильмов: «Независимая Гвинея» (слева) и «Праздник в Того».

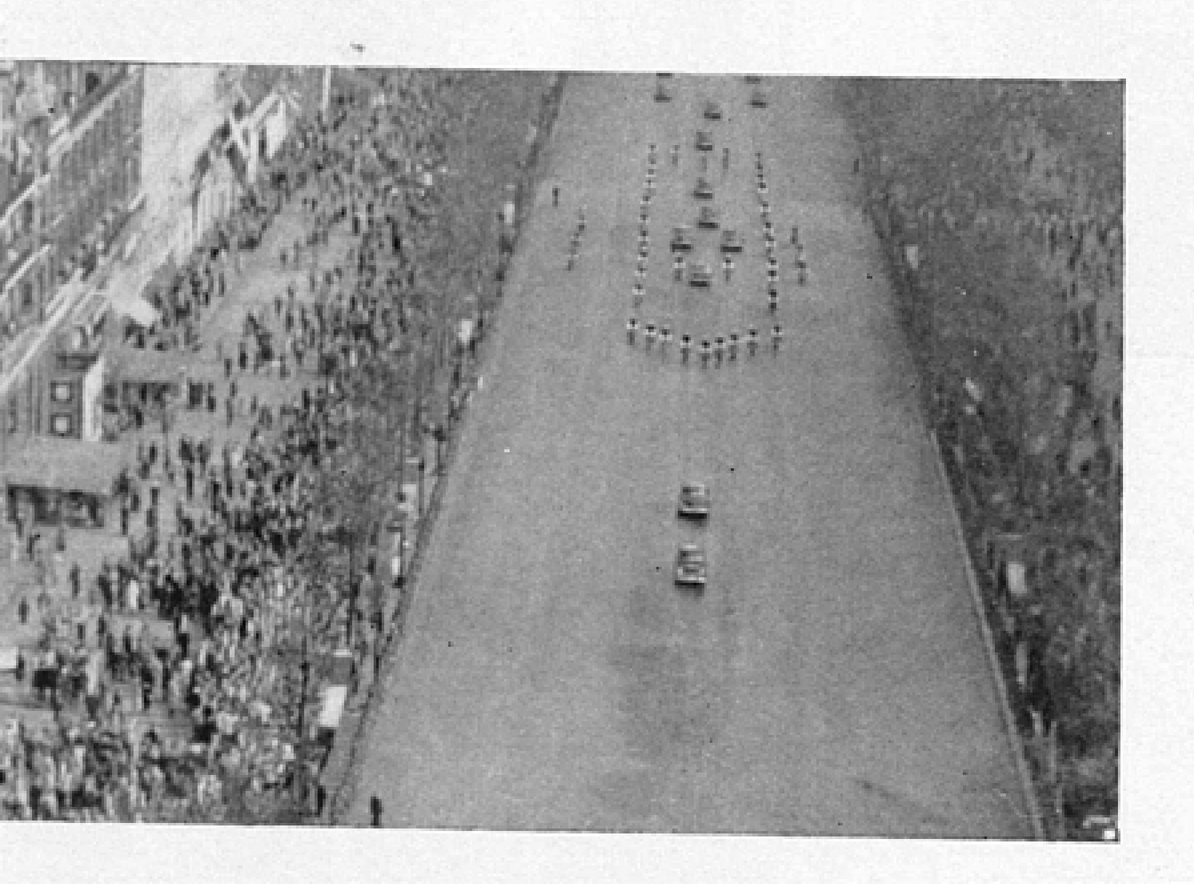
На второй странице помещены кадры из фильмов (сверху вниз): «Большой праздник в Ираке», «Независимая Гвинея», «Наш друг Индонезия», «Намасте».

СОДЕРЖАНИЕ





КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА



На этой странице: вверху — рисунок французского художника Жана Эффеля, оживленный в фильме с помощью мультипликации. Слева — кадр из кинорепортажа, снятого в Париже. Внизу — Председатель Совета Министров СССР Н. С. Хрущев вручает Президенту Французской республики Де Голлю копию вымпела, доставленного на Луну советской космической ракетой.

На последующих страницах вклейки—различные моменты сердечной встречи, оказанной французским народом высокому советскому гостю.

На крупных планах — рядовые люди и общественные деятели Франции, тепло приветствовавшие главу Советского правительства.









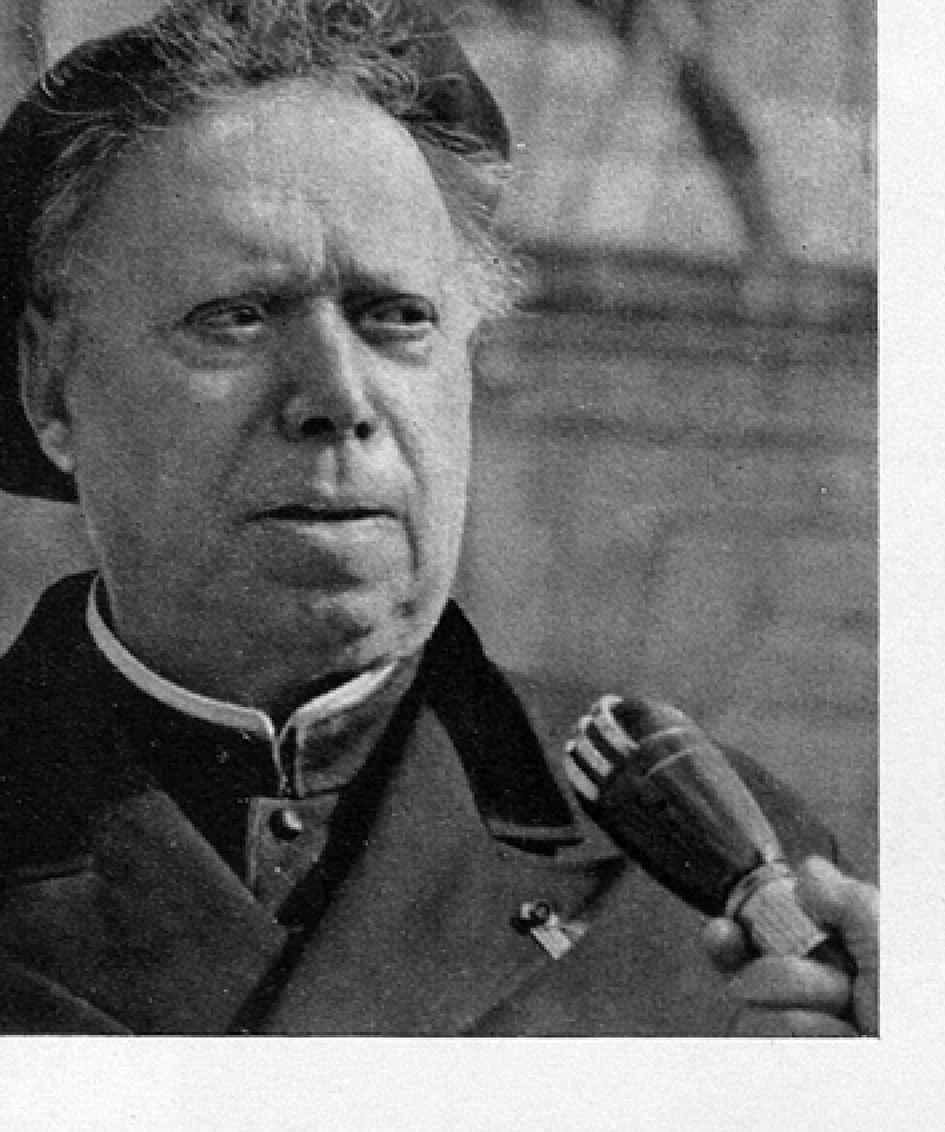








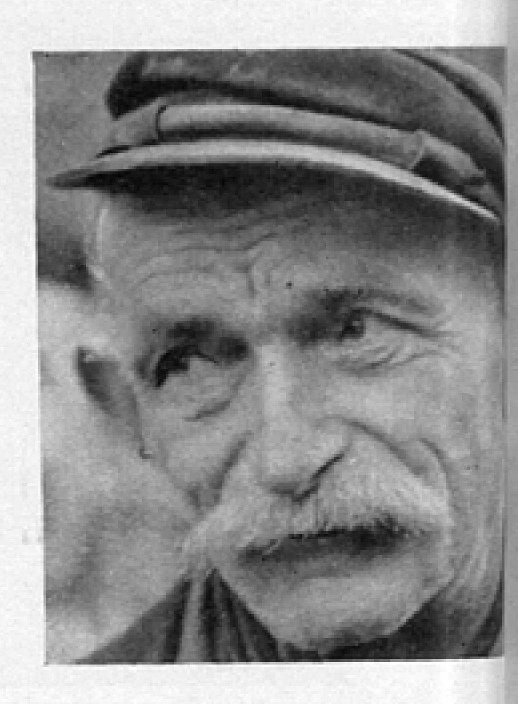




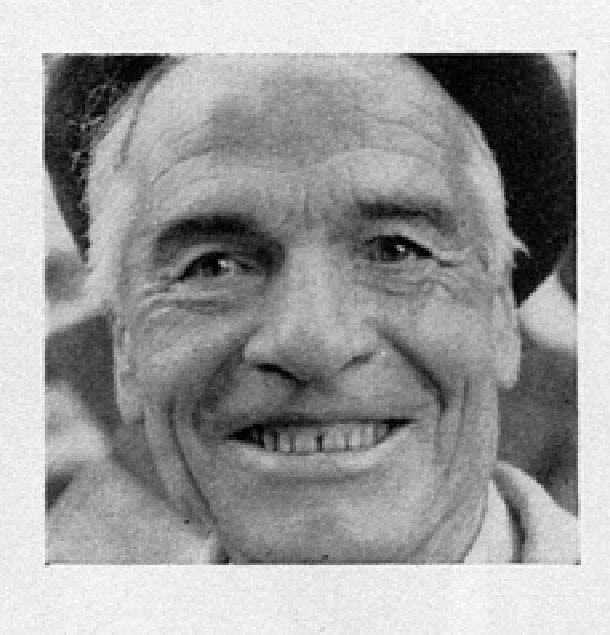


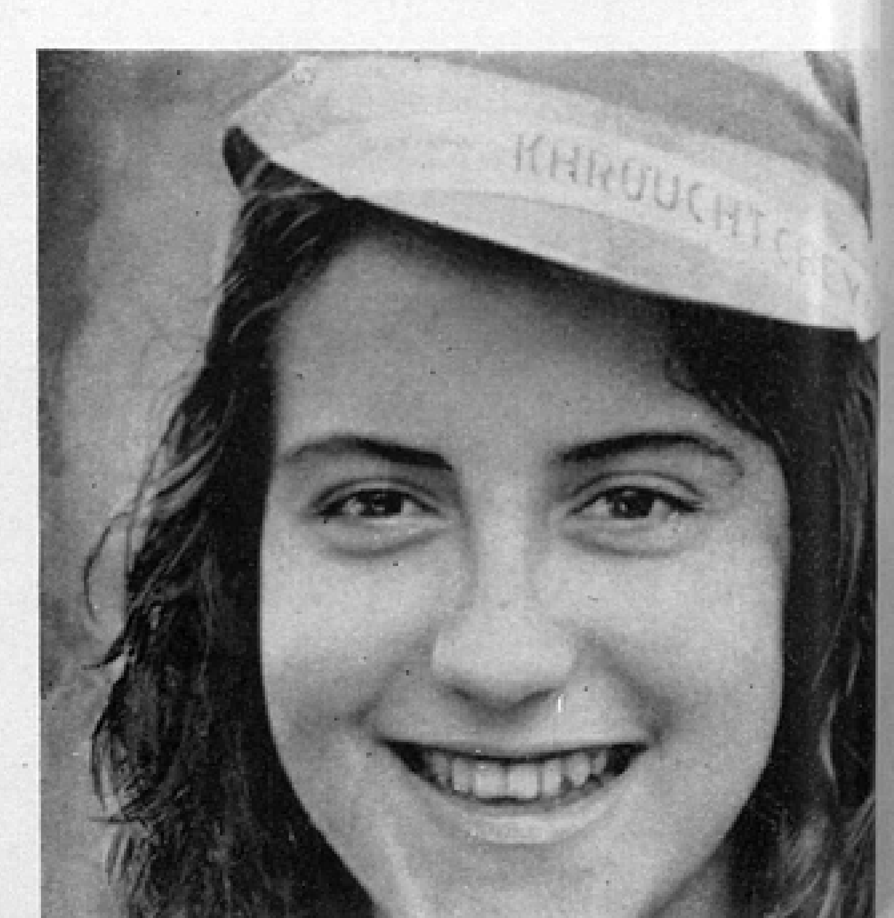











KHROUCHT

ТАК СНИМАЛСЯ «ЧАПАЕВ»

РЕДКИЕ ФОТОСНИМКИ



В архиве студии «Ленфильм» наш корреспондент обнаружил интересные неопубликованные фотоснимки рабочих моментов постановки фильма «Чапаев». Мы попросили ассистента фотографа съемочной группы «Чапаева», ныне известного оператора А. Дудко, прокомментировать содержание снимков.



Натурные съемки фильма «Чапаев» происходили у переправы на Волге, под Калининым. Лето 1933 года было дождливым, и почти ничего не удалось снять.

Солнце улыбнулось «Чапаеву» только на следующий год. Фото, где мы сидим на вышке, запечатлело первый съемочный день счастливого года. Снимается эпизод «бой у переправы и приезд Чапаева».

На вышке — режиссер Сергей Васильев (слева), оператор А. Сигаев (за камерой) и автор этих строк.

Георгий Васильев в это время (как часто бывало у «братьев», которые делили между собой нагрузку) командовал внизу, на переправе.

На втором снимке — рабочий момент съемки Сломихинского боя (этот эпизод не вошел в фильм). На деревянных санях — братья Васильевы и другие участники съемочной группы. Они пытаются снять кадр «с движения». На коне — артист Б. Блинов (Фурманов).

Случайно сохранившийся фотодокумент позволяет с новой силой ощутить контраст между «вчера» и «сегодня». Как изменилось техническое оснащение наших съемок!

Да, деревянные сани были гордостью съемочной группы «Чапаева».

Молодость и энтузиазм участников съемки, а также изрядная смазка деревянных полозьев делали эти сани крылатыми...

Аполлинарий ДУДКО

Ленинград



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Дорогу новому!

ПЕРВЫЕ УСПЕХИ БОЛЬШОЙ КИНОПРОГРАММЫ

Кино родилось как оригинальная техническая новинка. Далеко не сразу оно стало «десятой музой», настоящим, большим искусством.

Поначалу кинематография попала в руки предпринимателей, дельцов, единственной целью которых являлось извлечение прибыли. И этой цели вполне отвечал установившийся тип киносеанса: зрители приходят в кинотеатр незадолго до начала сеанса, затем проходят, не раздеваясь, в зрительный зал, смотрят очередной фильм и уходят...

Со времени первых «синематографов» и «иллюзионов» все изменилось в нашей жизни. Вдохновленный великими идеями Ленина, под руководством Коммунистической партии советский народ построил социализм; теперь и коммунизм — наша светлая цель — уже не за горами, это наше реальное завтра. Гигантские перемены произошли и в области кинематографии. Выросло и окрепло советское кино — искусство, несущее в массы передовые идеи человечества. Оно стало поистине могучим орудием воспитания людей — идейного, политического, морального, эстетического, мощным средством формирования сознания, мировосприятия, характера, вкуса человека нового общества. Появились десятки замечательных фильмов, утвердивших славу советского киноискусства.

Рядом с художественной, игровой выросла большая документальная и научно-популярная кинематография.

Как же используется все это бесценное богатство, заключенное в удобные простые жестяные коробки, которые легко и быстро можно доставить в любой, даже самый отдаленный уголок огромной страны?

К сожалению, богатейший кинофонд все еще используется в основном по старинке, самым примитивным образом.

Наступила пора улучшить систему работы с фильмами—так, чтобы зрители получали от киноискусства все, что в нем заложено, чтобы огромные воспитательные возможности кино использовались полностью.

Путь к этому, ясный и бесспорный, указан великим Лениным почти сорок лет назад. Еще тогда Владимир Ильич, говоря о репертуаре кинотеатров, подсказывал возможные новые формы киносеанса. Ленин рекомендовал показ сборных кинопрограмм, в которые наряду с художественным фильмом входили бы документальные, хроникальные, научно-познавательные, видовые, словом, самые разнообразные по тематике и по жанрам кинопроизведения.

Нетрудно убедиться в том, что именно такое построение киносеанса более всего отвечает тем задачам, которые партия ставит перед кино и которые сформулированы, в частности, в недавнем постановлении ЦК КПСС «О задачах партийной пропаганды в современных условиях».

Имеющийся в распоряжении кинопрокатных организаций фильмовый фонд позволяет составлять самые разнообразные кинопрограммы в соответствии с потребностями, вкусами, профессиональными интересами различных категорий зрителей: рабочих—металлургов, шахтеров, строителей, текстильщиков; колхозников—механизаторов, полеводов, хлопкоробов, виноградарей; учащихся школ и техникумов, студентов; военнослужащих; деятелей науки, просвещения, культуры. (Разумеется, речь идет не о том, чтобы, скажем, металлургам показывали только «производственные» кинокартины, а военнослужащим — на военные темы: программа должна быть интересна для всех, но научно-популярные фильмы следует включать в нее с учетом специфического характера аудитории.)

А какие поистине неограниченные возможности представятся для проведения сборных киносеансов, когда производство фильмов всех видов и жанров будет строиться исходя из требований Большой программы! Спрос рождает предложение. Работа над короткометражными художественными кинорассказами, небольшими кинокомедиями и кинофельетонами, кинопортретами передовых людей страны и другими подобного рода фильмами приобретет широкие масштабы. И тогда эти «малые жанры» киноискусства, которые сейчас робко, словно пересыхающие ручейки, пробираются к зрителю сквозь немощную сеть «специализированных» кинотеатров, выльются в мощный поток киноискусства, обогатят его, умножат его активную воздействующую, пропагандистскую, воспитательную силу.

Итак, отнюдь не отвергая существование обычного полуторачасового сеанса, следует сказать, что сборные кинопрограммы можно составлять уже сегодня, а в дальнейшем они станут еще более совершенными.

Большая кинопрограмма — требование самой жизни. И не случайно предложения журнала «Искусство кино» (№ 4 за 1960 год) о Большой кинопрограмме, поддержанные газетой «Правда», вызвали множество горячих одобрительных откликов, не случайно на местах передовые работники киносети, проявляя выдумку и инициативу, все более широко внедряют в практику различные новые формы кинопоказа, в значительной мере включающие те или иные элементы удлиненного, сборного киносеанса. Пробные сеансы Большой кинопрограммы с успехом проведены уже в Москве, Киеве, Риге, Комсомольске-на-Амуре и ряде других городов.

●

На состоявшемся недавно Всесоюзном совещании работников кинофикации и проката подробно говорили о недостатках в деятельности кинотеатров, в их репертуарной политике, в организации культурного обслуживания зрителей. Многие кинотеатры работают по шаблону, не умея сочетать выполнение своих финансовых планов с удовлетворением растущих запросов зрителей. По адресу таких театров на совещании раздавались следующие слова:

> «И сегодня с этой трибуны с болью приходится говорить о том, что большинство наших кинотеатров превратилось в узкокоммерческие предприятия» (из содоклада Л. Загороднюка).

«Мы в одну дверь принимаем, из другой двери выпускаем посетителей — только и всего. Наши кинотеатры мы превратили из культурных учреждений в бескультурные» (из выступления Ж. А б и к е н о в а, начальника Управления кинофикации и проката Киргизской ССР).

Конечно, на кинотеатры возложены важные экономические задачи — их не следует недооценивать, но успешного выполнения их надо добиваться иным путем.

Приводились на совещании и другие примеры. Директор кинотеатра в Свердловске тов. П а л а д и н рассказал, что комсомольские организации города три раза в месяц устраивают совместно с кинотеатром «комсомольские субботы». Зрители снимают пальто, проходят в фойе, в концертный зал, читальню. Здесь проводятся беседы, встречи с учеными, писателями, композиторами, разучиваются новые песни, можно воспользоваться буфетом, потанцевать. «Субботы» всегда проходят при переполненном зале, и это — на последнем сеансе, который из-за позднего окончания раньше никогда не давал полных сборов!

В кинотеатрах Приморского края организуются вечера «Поговорим о кино», обсуждаются просмотренные фильмы, проводятся конкурсы среди зрителей на лучший фильм года.

В московском кинотеатре «Искра» совет содействия, избранный на конференции зрителей, организовал Киноуниверситет культуры. В его программе цикл лекций и бесед — в сопровождении фильмов — на темы: «Возникновение и развитие жизни», «Сокровища изобразительного искусства», «Рождение нового мира», «Великие писатели нашей Родины», «Борьба за жизнь и здоровье человека», «Путешествия по Советскому Союзу», «С киноаппаратом по земному шару», «Народное хозяйство СССР». Абонементы распространяются активистами по предприятиям, учебным заведениям, домоуправлениям, и спрос на них все растет. А это значит—сеансы, отведенные для показа научно-популярных и документальных фильмов, всегда переполнены, что помогает выполнить план и по количеству зрителей и по сборам.

Многие сотни кинотеатров ищут и применяют новые формы кинопоказа. Это удлиненные сеансы с демонстрацией помимо художественного фильма 6—7 частей научно-популярных и документальных картин; фестивали фильмов, поставленных теми или иными крупными режиссерами; фестивали картин производства киностудий той или иной союзной республики; торжественные премьеры новых картин с участием их создателей; циклы показов лент, посвященных той или иной интересной теме, и т. д. и т. п.

Кстати, об удлиненных киносеансах. В принципе все приветствуют это начинание. Вот что говорилось по этому поводу на совещании по кинопрокату:

«Надо смелее и шире переходить на удлиненные сеансы, составленные по ленинской пропорции» (докладчик Ф. К у з я е в).

«Ленинская пропорция в показе кинофильмов должна занять в работе кинотеатров, Дворцов культуры и клубов подобающее ей место» (содокладчик Ф. Б е л о в).

«Удлиненные программы — очень интересное мероприятие. Но для этого нужно создать соответствующие условия» (Т. Л о м а с о в а, начальник Отдела кинофикации Управления культуры Мосгорисполкома).

У части работников проката существует мнение, что Большая кинопрограмма убыточна, так как ведет к сокращению числа сеансов. Но зритель вовсе не рассчитывает на бесплатное удлинение сеанса. За посещение хорошо составленной программы он охотно платит несколько больше, чем за обычный киносеанс. Ведь при верно собранной программе посетитель увидит р а з н о о б р а з н ы е фильмы, прослушает небольшую лекцию, связанную с показываемыми научно-популярными лентами, выступления коллективов и солистов художественной самодеятельности, артистов эстрады, филармонии, во время одного или двух антрактов сможет воспользоваться буфетом, просмотреть газеты и журналы, послушать в фойе музыку, осмотреть выставку...

Да, работники проката вместе с финансовыми органами должны найти такие пути к решению организационно-финансовой стороны дела, чтобы не снизить, а п о в ы с и т ь

доходы кинотеатра. Умело подготовленная, хорошо рекламируемая Большая программа вызовет такой приток зрителей, что один удлиненный сеанс может дать сборов больше, чем два обычных, проходящих при незаполненном зале.

Кроме того, Большая кинопрограмма позволяет включить в действующий репертуарный фонд огромное количество документальных, научно-популярных и хроникальных фильмов, которые сейчас фактически почти не участвуют в выполнении финансовых планов киносети.

Но главное то, что всюду, где применяются новые интересные формы кинопоказа, где смело, инициативно пробуют реализовать ценные предложения зрителей, кино становится еще более действенным помощником партии в эстетическом воспитании трудящихся, в строительстве коммунизма.

Конечно, нет нужды сразу же и повсеместно отказываться от общепринятого типа киносеанса. Но всюду, где только это позволяют местные условия, нужно внедрять Большую кинопрограмму и прежде всего широко использовать ее принципы в клубах и дворцах культуры — в новых рабочих поселках, на новостройках семилетки, где еще мало зрелищных предприятий, где рабочая молодежь часто не знает, как провести досуг. Пусть же Большая программа в новых индустриальных и сельскохозяйственных центрах послужит доброму делу разностороннего — эстетического, культурного, политического — воспитания масс.

При желании, инициативе, настойчивости нетрудно и возможно организовать — на первых порах в экспериментальном порядке — вечера Большой программы и в ряде кинотеатров.

●

Итак, расширять сеть пунктов показа Большой кинопрограммы следует в первую очередь за счет использования клубов и дворцов культуры, как правило, имеющих не только зрительные залы, но и более или менее значительное количество подсобных и обслуживающих помещений.

Что же касается существующих кинотеатров, то их не во всех случаях можно считать пригодными для этой цели.

Возьмем, к примеру, столичный кинотеатр «Прогресс».

Это новый кинотеатр, построенный в Юго-Западном районе Москвы. Все здесь радует глаз. Огромное, внушительное здание в форме прямоугольника. 260 электрических плафонов на «козырьке», нависшем над широкой лестницей, освещают вход. Блестят никелированные узорчатые двери. Фойе напоминает салон первоклассного океанского корабля. Металл, стекло, мрамор. Люстры изящной конструкции. Удобные, оригинальной формы кресла в зрительном зале. Новинки строительной техники, современной архитектуры и оформления — все в этом кинотеатре оправдывает носимое им название.

Но не будем торопиться с выводами, послушаем, что говорит о своем театре заместитель директора Л. Резников.

— «Прогресс» был открыт 10 июля 1958 года. Строительство его обошлось в... 6,5 миллиона рублей. В зрительном зале 1002 места. Несмотря на внешнюю красоту, изящество отделки, эксплуатация его связана с большими неудобствами.

Зрительный зал — на втором этаже. Туда ведут недостаточно широкие лестницы, что затрудняет одновременный впуск, а особенно выход посетителей по окончании просмотра.

В каждом ряду 40 кресел без прохода посередине — приходится долго отыскивать свое место. Все это удлиняет перерыв между сеансами.

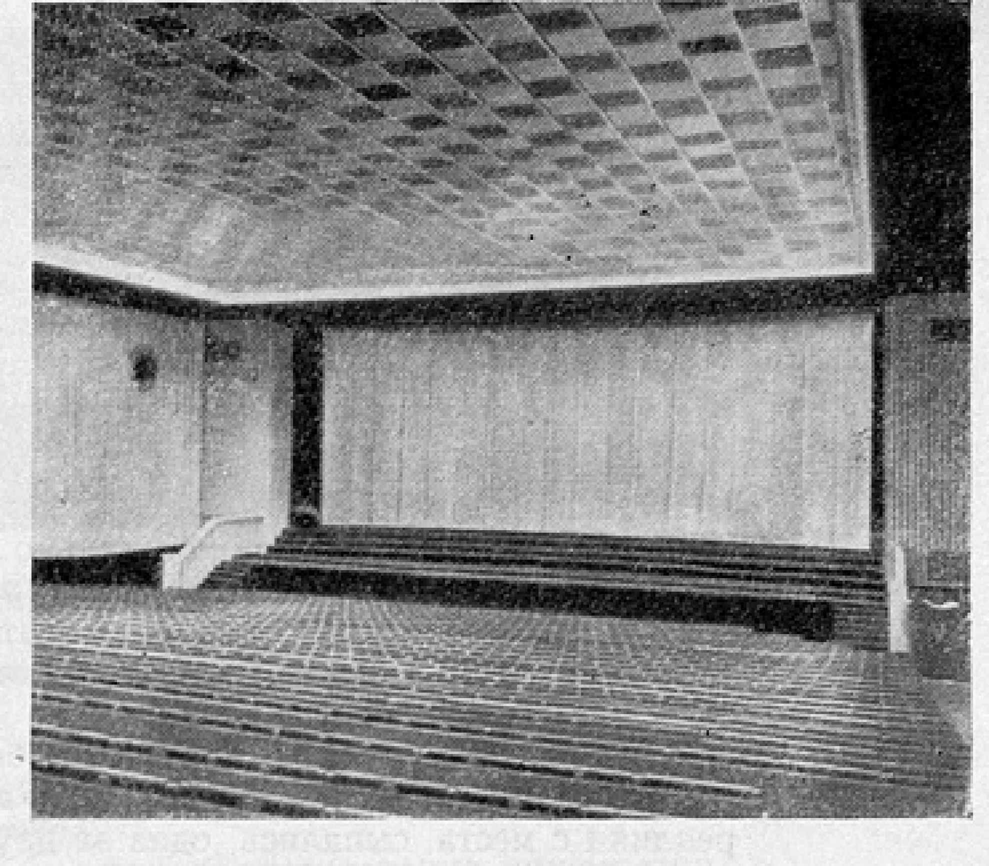
В первом этаже расположено фойе. Это единственное помещение, находящееся в распоряжении зрителей. Сюда пришлось вынести небольшой буфет, читальню, концертную эстраду, киоски для продажи литературы и ювелирных изделий,

здесь же устраиваются тематические выставки не только на кинематографические темы, но и, к примеру, показ моделей товаров широкого потребления. Захотел послушать музыку — мешает шум у буфета, захотел почитать — мешает музыка, захотел осмотреть выставку — мешают и музыка и буфет. Гардероба не имеется...

Подмосковный город Бабушкин—бывшее пригородное дачное место. Сейчас его улицы украсились многоэтажными жилыми домами. Повсюду видны башенные краны...

В одном из новых домов почти весь первый этаж занимает кинотеатр с многозначительным названием «Спутник».

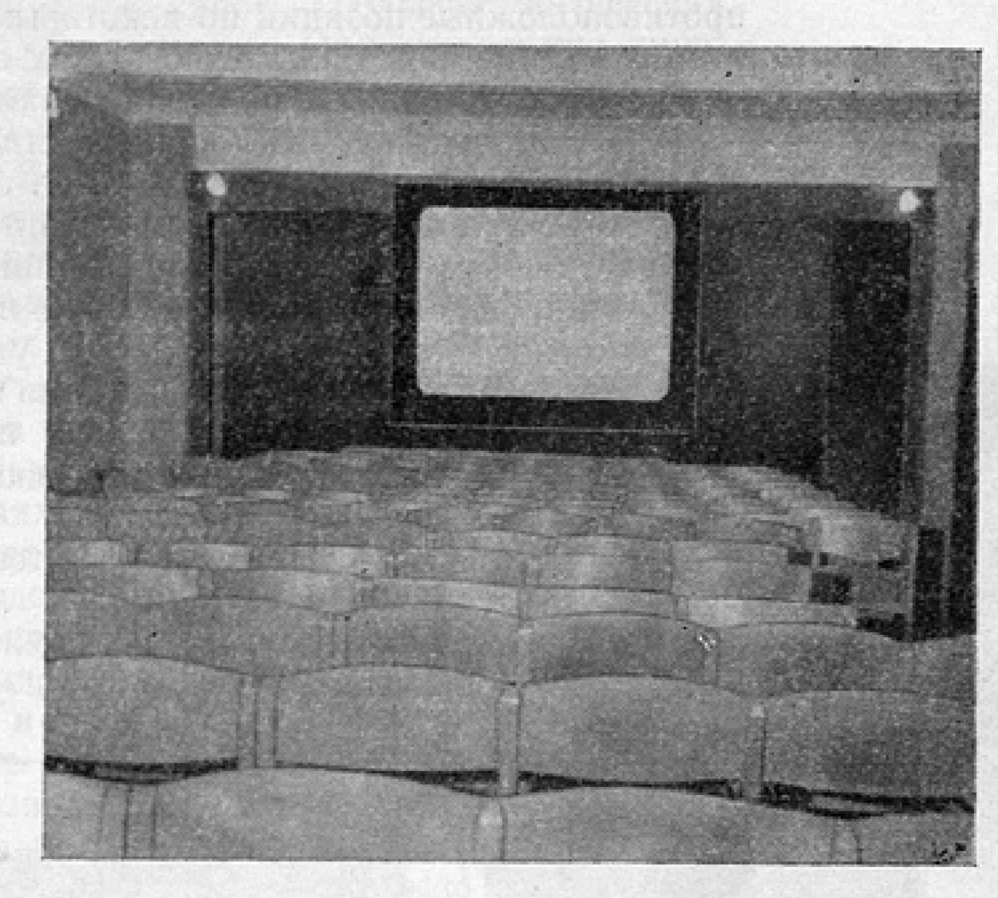
В нашем представлении спутник — это вершина технической мысли, самое лучшее из сделанного умными, трудолюбивыми руками советского человека. Бабушкинский «Спутник», мягко говоря, отнюдь не высшее достижение в кинострoительстве.



Зал кинотеатра «Прогресс» в Юго-Западном районе Москвы

Вход — словно обыкновенное «парадное» жилого дома. Фойе размером вроде среднего красного уголка при домоуправлении. Коридоры, напоминающие коммунальную квартиру, ведут в зрительные микрозалы. Их три — на 100, 150 и 180 мест. И эти 430 зрительских мест вынуждены обслуживать... пятнадцать киномехаников!

Все же наличие трех залов предоставляет дирекции возможность предпринимать какие-то дополнительные меры по улучшению обслуживания зрителей. Работники кинотеатра привлекают к участию в проведении киносеансов местных лекторов-искусствоведов, московских композиторов, актеров, киноработников, в самом маленьком зале часто показывают документальные фильмы...



Один из трех зрительных залов кинотеатра «Спутник»

Хотя кинотеатр «Спутник» для показа Большой программы не столь уж удобен, тем не менее его директор В. Никольский готов провести эксперимент: показать Большую программу, сдвоив несколько утренних и дневных киносеансов, что, по его мнению, не снизит, а увеличит доходы кинотеатра. Правда, сделать это можно, только пока стоит хорошая летняя погода и зрители могут провести антракт на территории прилегающего к кинотеатру небольшого сада.

Сейчас многие кинотеатры думают о проведении опытных вечеров Большой программы, пытаясь так или иначе преодолеть неудобства, вызванные отсутствием гардероба и просторного фойе.

Да, Большая кинопрограмма скорее пригодна для клубов, ибо лишь единичные кинотеатры располагают зданиями, пригодными для ее показа. Увеличится ли число таких кинотеатров в будущем? Какими должны быть их здания?

Чтобы обменяться мнениями по этому вопросу, редакция решила встретиться с архитекторами, проектировщиками, работниками кинопроката.

За нашим «круглым столом» собрались представители архитектурной мастерской «Гипротеатр», Института общественных зданий Академии строительства и архитектуры СССР, отделов капитального строительства Министерств культуры СССР и РСФСР, Главного управления кинофикации и проката Министерства культуры РСФСР.

Открывая беседу, главный редактор журнала Л. Погожева сказала:

— То, что мы строим, рассчитано не на одно десятилетие. А мы мало думаем над тем, какие кинотеатры нам хотелось бы видеть в недалеком будущем. Поэтому, ни в коем случае не прекращая текущей работы по решению неотложных задач расширения киносети, надо подумать и об улучшении уже существующих проектов, и о создании принципиально новых — рассчитанных на новые формы кинопоказа, на максимальное удовлетворение культурных запросов зрителя. Давайте подумаем об этом вместе, попытаемся представить себе кинотеатр будущего, поговорим и о кинотеатрах, в которых уже вскоре можно было бы показывать Большую программу...

Началось обсуждение. Но это не были сообщения или «выступления в прениях». Шел непринужденный разговор, порой превращавшийся в горячий товарищеский спор, реплики с места сыпались одна за другой, и некоторые из ораторов брали слово по нескольку раз, отстаивая свою точку зрения, а порой, что греха таить, попросту защищая позиции своего ведомства.

В оживленном обмене мнениями постепенно определились «стороны», занявшие противоположные позиции по некоторым вопросам. Впрочем, был один вопрос, по которому мнение всех присутствовавших оказалось единодушным.

Это проблема Большой кинопрограммы.

И О. Яковлева (ОКС Министерства культуры РСФСР), и Л. Катаев, В. Шер, В. Красильников, В. Шульрихтер, Б. Левшин («Гипротеатр»), и М. Савченко (НИИ общественных зданий Академии строительства и архитектуры СССР), и Г. Горнов (Управление кинофикации и проката Министерства культуры РСФСР), и М. Айзенберг (ОКС Министерства культуры СССР) полностью поддержали идею Большой кинопрограммы, говорили о необходимости уже сейчас осуществить ее там, где это окажется возможным. Ряд выступавших говорил о желательности постройки нескольких экспериментальных кинотеатров Большой программы, подчеркивая, что их сооружение не может и не должно противоречить важной задаче обеспечения высокой экономичности строительства.

— Вопрос о создании кинотеатров Большой программы назрел,— заявил Л. Катаев.

— Это будет нечто среднее между клубом и существующими типами кинотеатров,— добавляет Б. Левшин.— Нет надобности иметь тут много небольших



О. Яковлева



Л. Катаев



В. Шер



М. Савченко





Красильников



В. Шульрихтер



М. Айзенберг



Б. Левшин

комнат для занятий кружков, как в клубе, но необходимо спроектировать два-три довольно вместительных помещения такого целевого назначения, которое наиболее соответствовало бы задачам нового кинотеатра.

В. Красильников считает возможным при проектировании кинотеатра Большой программы воспользоваться элементами проектов театральных зданий. Ведь в театре имеются гардероб, вестибюль, фойе, ряд подсобных помещений.

— Вопрос, поднятый журналом «Искусство кино»,— большая, интересная и важная проблема для кино,— сказал Г. Горнов.— Очевидно, и тип кинотеатра Большой программы и репертуар его должны быть разными для разных районов страны.

Однако, хотя в принципе все выступавшие Большую программу охотно «приняли на вооружение», по отдельным вопросам мнения разошлись.

Тов. Катаев, например, считает, что в больших городах, где и без того много всевозможных очагов культуры, кинотеатры Большой программы пока не нужны. Они обязательно должны быть созданы в районных центрах, рабочих поселках, сельских местностях с большой плотностью населения.

В противоположность ему В. Шульрихтер убежден, что кинотеатры Большой программы надо строить только в больших городах, где есть постоянный контингент зрителей. В рабочих же поселках, небольших городах киносеансы Большой программы следует проводить в клубах, дворцах культуры. Что же касается крупных городских центров, то на первое время было бы целесообразно показать Большую программу в наиболее подходящих из существующих кинотеатров, типа московского «Ударника».

Примерно такова и позиция В. Турчанинова («Гипротеатр»). Он считает, что такая программа может иметь большой успех в городах, не имеющих разветвленной сети специализированных кинотеатров.

— Если бы мы все это проверили, показывая сборную программу хотя бы в течение месяца в различных условиях, можно было бы лучше судить о практических путях и возможностях ее внедрения,— говорит он.

Мысль, конечно, правильная. К этому заключению приходили многие из ораторов, которые, естественно, могли высказать лишь самые общие, предварительные суждения по поводу проблемы, впервые поставленной перед ними.

Спору нет, кинотеатров у нас еще недостаточно, зрителям приходится стоять в очередях за билетами, все растущий спрос на кино еще не удовлетворяется полностью. И совершенно очевидно, что мысли о Большой кинопрограмме не должны отвлекать от строительства кинотеатров обычного типа. Можно лишь пожалеть о том, что типовые проекты таких кинотеатров разрабатываются и утверждаются келейно, что в их обсуждении обычно не участвуют ни зрители, ни кинематографическая общественность.



Г. Горнов



В. Турчанинов

Однако наряду с текущим строительством киносети уже сейчас стоит подумать о создании нескольких кинотеатров нового типа, экспериментальных кинотеатров Большой программы, приспособленных для наилучшей постановки культурно-массовой работы, для максимально эффективного использования могучей воспитательной силы киноискусства.

Эта точка зрения нашла единодушную поддержку на совещании «за круглым столом».

Наш корреспондент побеседовал на эту тему с главным экспертом отдела жилищного и гражданского строительства Госстроя Ф. Соловьевым.

— Ничего подобного типу кинотеатра, о котором вы мечтаете,— сказал он,— у нас не разрабатывалось и не утверждалось. Вот разве что молодежный клуб на 800 мест с необходимыми подсобными помещениями — какие-то его элементы могли бы быть взяты за основу при создании кинотеатра Большой программы... Сама эта идея хороша, но для проектных и строительных организаций разработка такого типа здания — новая творческая тема, которую надо решать...

Что предпринять конкретно? Пусть министерства культуры дадут соответствующие задания обслуживающим их проектным организациям и подготовят проекты... Надо построить несколько таких кинотеатров в разных местах, в различных условиях эксплуатации, чтобы накопить необходимый опыт, внести поправки, подсказанные жизнью.

Следует отметить, что в своих выступлениях «за круглым столом» молодые архитекторы «Гипротеатра» Л. Катаев, В. Красильников, Ф. Евсеев, В. Шер, В. Шифрин, В. Шульрихтер предложили разработать первый вариант такого проекта, не ожидая официальных заказов. Это предложение собравшиеся приняли с благодарностью.

Итак, жизненность идеи Большой кинопрограммы никем не оспаривается. Но ряд вопросов, связанных с ее осуществлением, еще нуждается в обсуждении.

Принять участие в этом обсуждении редакция журнала «Искусство кино» приглашает всех своих читателей, работников кинематографии, кинозрителей.

В МОСКВЕ НА КРАСНОЙ ПРЕСНЕ

Зеленая Мантулинская улица в Москве. Рядом — знаменитый текстильный комбинат «Трехгорная мануфактура». Новый двухзальный кинотеатр «Красная Пресня» (построенный в прошлом году) расположился на территории небольшого парка. Посетители парка и кинотеатра — в основном жители Краснопресненского района, многие из них — работники «Трехгорки».

Именно здесь, в славном рабочем районе столицы, решили в опытном порядке показать Большую кинопрограмму редакция журнала «Искусство кино», Краснопресненский райком КПСС и дирекция кинотеатра.

Афиша приглашала зрителей посетить киносеанс, состоящий из двух отделений. В первом — демонстрация новых номеров киножурналов «Новости дня» и «Иностранная кинохроника», научно-популярного фильма «Перед прыжком в космос» и мультипликационного — «Непьющий воробей». Во втором — показ нового художественного фильма «Сережа».

Это было в среду, в обычный будничный день. Проявят ли зрители интерес к сборной программе, продолжающейся свыше трех часов? Будет ли это начинание пользоваться успехом?

Первым ответом на эти вопросы явилось то, что все билеты на оба сеанса оказались проданными.

Финансовый план кинотеатра был перевыполнен. Это немаловажный факт: в принципе приветствуя идею Большой кинопрограммы, некоторые работники кинопроката выражали опасение, не понизятся ли при ее осуществлении сборы кинотеатров — ведь пойдет один сеанс вместо двух, а разница в цене билетов по сравнению с обычным сеансом не так велика. Опыт кинотеатра «Красная Пресня» опроверг эти опасения: по справке дирекции, вместо запланированного шестидесятипроцентного сбора с двух сеансов был получен стопроцентный сбор с одного сеанса при немного повышенных ценах на билеты. Это не только не дало убытков кинотеатру, но и принесло прибыль.

Такова экономическая сторона вопроса. А что касается еще более важного — выигрыша в смысле лучшего использования кино в идейном воздействии на зрителей, в их эстетическом воспитании, — тут уже нет никакого спора.

Перед началом сеансов в обоих залах выступили с краткими сообщениями директор кинотеатра Н. Рыжиков и главный редактор журнала «Искусство кино» Л. Погожева, рассказавшие о принципах построения киносеанса по «ленинской пропорции» и обратившиеся к зрителям с просьбой по окончании просмотра высказать свои суждения, замечания, предложения.

Впрочем, разговор, по существу, уже начался раньше — в кабинете дирекции, где состоялся оживленный обмен мнениями между собравшимися здесь работниками редакции журнала и членами Совета содействия, избранного на конференции зрителей кинотеатра.

Составить репертуарное расписание на неделю и даже на месяц и затем «крутить» включенные в него фильмы через каждые полтора-два часа — дело нехитрое. Но кино — могучее оружие воспитания, любимое искусство народа — не заслуживает такого потребительского к себе отношения. Надо разумно, активно использовать его богатые возможности, разнообразить формы кинообслуживания населения, открыть широкий путь на экраны документальным, научно-популярным, мультипликационным фильмам. И Большая программа предоставляет возможность осуществить это. Таково было общее мнение участников предварительной беседы.

После сеанса, несмотря на поздний час, многие зрители остались в зале, чтобы принять участие в обсуждении.

Помощник мастера, член бригады коммунистического труда В. Жужгинов («Трехгорная мануфактура») сказал:

— Я с большим удовольствием посмотрел разнообразную кинохронику, позволяющую увидеть жизнь нашей родины, почувствовать атмосферу подъема, которым охвачен советский народ. С неменьшим интересом я познакомился с показанными на экране работами наших ученых по освоению космоса. После этого как-то полнее и глубже воспринимаешь содержание художественного фильма, его благородную мораль, мысли и чувства его героев — советских людей.

— Мы много читали, слышали о событиях в Японии, — как бы продолжая тему, затронутую предыдущим оратором, заявил пенсионер Я. Пешковский. — Но вот мы воочию увидели на экране один из грандиозных митингов, состоявшихся там, и получили более ясное и наглядное представление о размахе борьбы японского народа за мир и национальную независимость. Когда сеанс ограничен одним фильмом, часто уходишь неудовлетворенным. А тут видишь большую и разнообразную программу, знакомишься с разными сторонами жизни, узнаешь много полезного и получаешь истинное удовольствие.

Врач больницы имени Боткина М. Войцеховская также приветствует Большую кинопрограмму. Она подчеркивает, что получила эстетическое наслаждение от художественного фильма, почерпнула много интересных сведений в сюжетах хроники, в научно-популярном фильме. Обширная, разнообразная программа ее нисколько не утомила, и она считает, что Большую кинопрограмму обязательно надо показывать поначалу хотя бы один-два раза в месяц.

С этим согласились все выступавшие. Некоторые из них высказали свои замечания и предложения.

Так, рабочий В. Коровин сказал, что научно-популярный фильм в 4 частях для программы длинен, лучше показывать более короткие картины или журнал «Новости техники». Работница Мелькомбината № 4 Л. Разоренова посоветовала включить в программу кинохронику и любительские фильмы, посвященные тому району, в котором демонстрируется программа, его предприятиям, его знатным людям. Член комиссии содействия Т. Матюк предложил приурочивать показ Большой кинопрограммы к премьерам новых художественных фильмов. Было внесено также много других конкретных предложений.

Итак, первый опыт удался.

Газеты «Правда», «Советская культура», «Вечерняя Москва» и другие отметили на своих страницах почин, осуществленный в кинотеатре «Красная Пресня».

Это — первый шаг к проведению таких же экспериментальных сеансов в других кинотеатрах различных городов нашей страны.

Опыт таких сеансов надо внимательно изучить — это позволит сделать выводы о том, в каких масштабах и в каких конкретных формах идея Большой кинопрограммы уже сегодня может быть претворена в жизнь.

ВЧЕРА, СЕГОДНЯ И ЗАВТРА

Торжественно отметили народы Латвии, Литвы, Эстонии и вместе с ними все советские люди двадцатилетие прибалтийских союзных социалистических республик. Послевоенные годы ознаменовались в каждой из этих республик поистине замечательными успехами в развитии их экономики, в строительстве коммунизма. Эти годы отмечены также выдающимися достижениями литературы и искусства Латвии, Литвы и Эстонии, вновь подтверждающими тот неоспоримый факт, что социалистическое общество создает наилучшие условия для подлинного прогресса национальной художественной культуры. Ниже мы публикуем письма из Латвии, Литвы и Эстонии о прошлом, настоящем и ближайшем будущем кинематографии этих республик.

Молодое искусство

Когда вспоминаешь недавнее прошлое кинематографии Латвии, невольно диву даешься: сколько сделано за последние годы! Ведь еще сравнительно недавно в Риге и киностудии в общепринятом смысле слова не было. Существовало нечто вроде кустарного производства: не было ни техники, ни кадров...

В первые послевоенные годы, когда мы нашли остатки разграбленной гитлеровскими оккупантами студии, рижским кинематографистам оказывали большую помощь киностудии братских республик — к нам приезжали и участвовали в постановках ведущие режиссеры и операторы «Мосфильма», «Ленфильма», студии имени М. Горького. Уже начиная с 1954 года Рижская киностудия стала работать самостоятельно и с тех пор бесперебойно выпускает художественные и документальные фильмы.

Кино — самый молодой вид искусства в Латвии. Поэтому еще рано говорить об устоявшихся традициях в этой области творчества. И вместе с тем сегодня смело можно уже сказать, что коллективу Рижской киностудии под силу решать сложные творческие и технические задачи.

Победоносное окончание Великой Отечественной войны, естественно, вызвало к жизни кинопроизведения, отражающие путь воина-победителя. Тепло была встречена зрителем картина «Возвращение с победой», снятая по пьесе Вилиса Лациса. Затем латышские кинематографисты обратились к революционному прошлому своего народа, воссоздав на экране образ народного поэта Яна Райниса. Латышская классика явилась основой для создания фильма, который сразу выдвинул наших кинематографистов на большой экран: мы имеем в виду фильм «Весенние заморозки», созданный по мотивам новелл Рудольфа Блаумана. Сценарий был написан Юлием Ванагом и Семеном Нагорным, ставили картину Павел Арманд и Леонид Лейманис. В содружестве с Ю. Ванагом и С. Нагорным режиссер П. Арманд осуществил затем постановку еще двух фильмов — «За лебединой стаей облаков» и «Повесть о латышском стрелке».

Обращение к прошлому было закономерным на первых шагах развития национальной кинематографии. Не имея опытных кинодраматургов, могущих создавать оригинальные сценарии, латышские кинематографисты, естественно, обратились к лучшим произведениям своей литературы, популярной в широких читательских массах. И не случайно Рижская киностудия создала уже четыре художественных фильма по произведениям народного писателя Латвии Вилиса Лациса. Кроме «Возвращения с победой» выпущены «К новому берегу» (совместное производство с Московской киностудией имени М. Горького), «Сын рыбака» и, наконец, последняя работа студии — «Буря». Все эти фильмы посвящены самым острым, актуальным проблемам, волнующим народные массы. Умение строить сюжет, насыщенный напряженным действием, создавать образы сильных, мужественных, целеустремленных

героев, передовых людей своего народа — эти характерные для писательского мастерства В. Лациса качества и привлекли к себе внимание кинематографистов. И даже тогда, когда в Латвии еще не существовало кинопроизводства, в 1939 году в Риге была осуществлена экранизация романа «Сын рыбака». Фильм, сделанный тогда весьма примитивными средствами, тем не менее пользовался большим успехом, в нем участвовали известные в то время латышские актеры. Во время войны был утерян негатив фильма и осталось всего несколько его копий. А на студию и в Министерство культуры все время приходили письма с просьбой выпустить фильм «Сын рыбака»... Тогда и было принято редкое в практике кинопроизводства решение — снять фильм повторно в новой постановке. Характерно, что исполнитель роли Оскара Клявы, сына рыбака, молодой актер латышского Художественного театра Эдуард Павулс сразу после выхода фильма получил приглашение сниматься на многих студиях страны. Зрители помнят его в белорусском фильме «Красные листья», где он сыграл роль одного из основных героев.

Вообще нужно сказать, что многие актеры, выступившие в латышских фильмах, вышли не только на союзный, но и на мировой экран. Так, актриса Дзидра Ритенбергс, снимавшаяся в короткометражной комедии «Причины и следствия», обратила на себя внимание работников Киевской студии. А еще через год на Международном кинофестивале в Венеции Дзидра Ритенбергс за исполнение заглавной роли в фильме «Мальва» была удостоена высшей награды — кубка Вольпи.

На студиях других республик часто снимаются теперь Янис Осис, Харий Лиепинь, Юрис Леяскалн, Ева Мурниеце и другие латышские актеры.

К удачным работам Рижской киностудии можно отнести и фильм «Рита», получивший премию на Всесоюзном кинофестивале. Интересна история создания этого фильма. Во время съемок фильма «После шторма» в группе обратили внимание на девочку, снимавшуюся в эпизодической роли Айны. Это была ученица одной из рижских школ девятилетняя Инесса Гулбе. На съемках стало ясно, что девочка обладает незаурядным драматическим талантом. Автор сценария Ф. Кнорре уже в ходе производства картины расширил роль Айны, и она из эпизодической стала центральной. После выхода фильма на экран выяснилось, что зрители тепло отнеслись к юной актрисе. Тогда Ф. Кнорре по просьбе студии написал сценарий «Рита» специально для Инессы. Фильм этот сняла режиссер Ада Неретниек. В картине Инесса Гулбе играет две роли. Об успехе фильма «Рита» свидетельствует тот факт, что он обошел экраны многих стран мира.

Двадцатилетие Советской Латвии наши кинематографисты отметили выпуском двух картин. По сценарию Татьяны Сытиной снят фильм «Твое счастье», в котором роль героини исполняет Дзидра Ритенбергс.

Фильм рассказывает о жизни и труде латышской рабочей молодежи. Действие происходит на Рижском судоремонтном заводе. В картине сделана попытка показать моральный облик советского молодого человека новой формации — честного, целеустремленного, бескомпромиссного в отношении принципов морали.

Большую ответственность взял на себя коллектив Рижской киностудии, решив воссоздать на экране жизнь героев широко известного романа В. Лациса «Буря» — отразить путь латышского народа к революции, раскрыть фальшивый, показной характер благоденствия буржуазной Латвии, показать, в каких условиях боролись трудящиеся против фашистской диктатуры Ульманиса.

Естественно, что уложить эпопею «Буря» в полуторачасовой фильм нет никакой возможности, и поэтому было решено ограничиться экранизацией первой книги романа: она, кстати, и дает наиболее богатый материал для экрана.

Фильм вышел в юбилейные дни празднования 20-летия Советской Латвии. Картина, без сомнения, заслуживает специального профессионального разговора. Режиссеры фильма — Роланд Калнынь и Варис Круминьш, оператор — Марис Рудзитис. Этот 28-летний оператор уже в Институте кинематографии обратил на себя внимание мастеров. За пять лет после окончания института он снял пять художественных фильмов — «Сын рыбака», «Рита», «Повесть о латышском стрелке», «Илзе» и «Буря», и каждая из его работ отмечена поисками новых возможностей изобразительного решения фильма. Высокой профессиональной культурой отличается операторская работа и в «Буре».

Фильм «Буря» явился достойным подарком латышских кинематографистов к юбилейным дням республики.

В настоящее время в окрестностях Риги заканчивается строительство большого киногородка. Студия получает прекрасную техническую базу из трех павильонов, общая площадь которых составит 2500 кв. метров, с оборудованным цехом комбинированных съемок, цехом обработки пленки для проявки и печатания черно-белых и цветных фильмов, звукоцехом, в котором можно будет вести стереофоническую запись звука.

Новая студия даст возможность увеличить выпуск картин: вместо трех фильмов в год мы дадим восемь, вместо шести короткометражных документальных фильмов — 18—20. Вдвое, если не больше

можно будет увеличить количество дублируемых фильмов и значительно расширить выпуск кинопериодики.

Перед кинематографистами Латвии открываются широкие перспективы. Уже сейчас развернулась подготовка к освоению новой базы. В работе над сценариями принимают участие многие латышские писатели. Интересен замысел писателя Миервалдиса Бирзе, талантливого новеллиста, повесть которого «И подо льдом течет вода» вызвала интерес широких читательских кругов. Он пишет сценарий под названием «Песня песней» — о враче, работающем над применением атомной энергии в медицине. Интересно отметить, что по профессии М. Бирзе — врач; несмотря на большие успехи в области литературы (М. Бирзе является лауреатом республиканской премии), он считает своим основным делом работу в сельской больнице.

Заключены договоры и с другими латышскими писателями — Вольдемаром Саулескалном, работающим в содружестве с драматургом Александром Галичем над комедией «Светлячок», Дагнией Зигмонте и другими.

Приступает к работе организованная на киностудии сценарная мастерская, в которую приняты молодые авторы, представившие интересные заявки, либретто и сценарии. Будущее латышской кинематографии, без сомнения, связано с творчеством молодежи. Писатели, вступающие сегодня в литературу, тесно связаны с жизнью, и все они работают в настоящее время над темами современности.

Все, что сделано до сих пор творческим коллективом Рижской киностудии, является лишь началом большой работы. Накоплен известный опыт в производстве художественных фильмов, и, главное, за эти годы выросли талантливые молодые мастера кинематографии. Поэтому можно с уверенностью сказать, что в ближайшие годы латышские кинематографисты смогут порадовать зрителя хорошими фильмами.

Освальд КУБЛАНОВ,
старший редактор сценарного отдела
Рижской киностудии

Рига

Результаты видны!

Лет тридцать назад буржуазные заправилы Литвы немало толковали о необходимости создания литовской национальной кинематографии. Однако результат был равен нулю. Ибо, по словам литовской народной пословицы, из слов шубы не сошьешь. Национальная кинематография, большая и важная отрасль искусства, могла родиться и вырасти только в стране высокой культуры и техники. А Литва, управляемая буржуазией и превращенная, по существу, в подсобный «огород» империалистических держав, полностью зависевшая от их милостей и причуд, не жила, а прозябала, с каждым днем все более погрязая в косности и отсталости. Литература, искусство, а тем более кинематография являлись предметом только пустых разговоров, но отнюдь не действий. Иные хлопоты были у буржуазных вожаков: как предотвратить неудержимый рост революционного движения рабочего класса, как удержаться у правительственной кормушки, как увеличить жалованье начальникам полиции, как выстроить новые тюрьмы и концлагери.

О национальной кинематографии заботилась только горсточка самоотверженных энтузиастов. Лишь к 1932 году благодаря их усилиям появилась первая литовская кинохроника. Затем попытались создать первый художественный фильм — комедию «Ионукас и Марите». О качестве этого фильма, как и о качестве кинохроники, много говорить не приходится. Не располагая ни опытом, ни материальной базой, ни более или менее усовершенствованной техникой, горсточка начинающих кинематографистов не сумела подняться выше любительского уровня. И тем более не в силах были они вступить в какую бы то ни было конкуренцию с тем огромным потоком кинопродукции из США и других стран, который наводнял экраны Литвы. Все усилия энтузиастов наталкивались на это неодолимое нашествие, на равнодушие буржуазных властителей Литвы, на материальные трудности.

Путевку в жизнь литовской национальной кинематографии дала только Советская власть, двадцатилетие установления которой торжественно отпраздновали все трудящиеся республики. На помощь киноработникам Советской Литвы пришли опытные мастера кино из братских союзных республик. Сразу же была создана материально-техническая база, поставлена в порядок дня организация собственной киностудии.

Начало войны и временная гитлеровская оккупация поломали все наши мирные планы. Однако даже в суровые годы Отечественной войны о литовской национальной кинематографии не забыли. В Советском Союзе готовились кадры литовских киноспециалистов, с тем чтобы после освобождения Советской Литвы они сразу же приступили к работе.

Теперь мы видим результаты этой заботы.

Литовская киностудия уже выпустила на экраны свыше 550 номеров киножурнала «Советская Литва». Выпускается журнал «Пионер Литвы». Сделан ряд прекрасных документальных фильмов — таких, например, как «Они из Каунаса», «Десять дней в Польше», «В родимом краю» В. Старошаса, за которые автору присуждена Государственная премия Литовской ССР. Появились интересные документально-видовые кинопроизведения режиссера-оператора Л. Таутримаса — «Неринга», «В устье Немана» и другие.

С глубоким уважением и благодарностью мы всегда произносим имена друзей, которые пришли к нам на помощь в деле создания большой литовской художественной кинематографии. Это писатели-кинодраматурги Ф. Кнорре, Е. Габрилович, кинорежиссеры В. Строева, А. Файнциммер, оператор А. Москвин. Благодаря их поддержке появились первые литовские национальные фильмы «Марите», «Над Неманом рассвет». Мы всегда с радостью отмечаем, что рождение и развитие литовской национальной кинематографии является плодом дружбы братских народов Советской страны, плодом бескорыстной помощи русского народа.

При содействии мастеров русского киноискусства выросли и созрели наши национальные кинокадры. Сегодня они уже берутся за самостоятельную работу и творчество.

Появился ряд новых художественных фильмов — «Игнотас вернулся домой», «Пока не поздно», «Мост». Особого упоминания заслуживают картины, которые приобрели большую популярность как в республике, так и за ее пределами, — «Юлюс Янонис» и «Адам хочет быть человеком».

Высокую оценку зрителей и кинокритики получил фильм «Живые герои», созданный молодыми литовскими кинематографистами. В настоящее время ставится фильм по роману П. Бровки «Когда сливаются реки», в котором наряду с литовскими артистами снимаются и белорусские и латышские актеры. Начата постановка художественного фильма «Деревня смерти». Современной тематике будут посвящены фильмы «Плакучие березы», «Жаворонок — птица земная», «Выстрел в лесу». В планы киностудии входит также экранизация ряда произведений литовской классической литературы. С экрана заговорят наиболее яркие герои Юлии Жемайте, В. Миколайтиса-Путинаса, Евы Смонайтите, А. Венуолиса-Жукаускаса.

Литовская национальная кинематография благодаря руководству Коммунистической партии, благодаря помощи братских народов Советской страны сегодня вносит весомый вклад в многонациональную сокровищницу советского искусства.

Равняясь на высшие достижения советской кинематографии, она завоевывает симпатии и одобрение миллионов зрителей, играет все более значимую роль в деле воспитания трудящихся в духе коммунизма, в созидании светлого коммунистического будущего.

Ю. БАЛТУШИС,
председатель Оргбюро
Союза работников кинематографии
Литовской ССР

Вильнюс

Пора творчества

В капиталистической Эстонии национальная кинематография влачила жалкое существование.

В двадцатых годах кинооператор Константин Мярска пытался организовать группу кинематографистов. Но для постановки фильмов нужны были средства, а буржуазное государство не проявляло интереса к развитию национальной кинематографии. Поэтому часто приходилось обращаться за помощью к мелким предпринимателям, а подчас и просто к аферистам, имевшим туго набитый кошелек. Заботясь только о прибыли, они ставили свои условия — требовали создания фильмов слащаво-мещанских, эротических. И вот появляются ленты с названиями, которые говорят сами за себя: «Право первой ночи», «Доллары», «Неудачное сватовство» и т. д.

Большинство фильмов делалось только в одной копии. Даже если бы появились интересные эстонские кинокартины, им была бы наглухо закрыта дорога на экран. В Таллине с населением в 140 000 человек имелось 8 прокатных контор и среди них такие, как «Парамаунт», «Метро-Голдвин-Майер»,

«Фокс-фильм» и другие: они заваливали страну импортными, большей частью низкопробными фильмами.

Многие энтузиасты национального кино приходили, терпели неудачи и уходили. И только один Константин Мярска вел борьбу и терпел поражения, разорялся, находил опять единомышленников и снова пытался что-то сделать.

Во второй половине 30-х годов снимается звуковой фильм «Золотой паук». Фильм этот был по существу немым, и в тех местах, где актер на экране должен был петь, включалась... граммофонная пластинка. Как правило, все шло несинхронно.

Несколько позже буржуазное правительство Эстонии в своих пропагандистских целях организовало небольшую студию, которая выпускала киножурналы и короткометражные фильмы.

В полную силу проявил себя национальный кинематограф лишь с установлением Советской власти в Эстонии.

В 1940 году создается первый полнометражный документальный звуковой кинофильм «Эстонская земля».

После освобождения Эстонии от немецко-фашистских оккупантов начинает регулярно выходить киножурнал «Советская Эстония», выпуску которого помогают ленинградцы.

Активное участие в создании Таллинской киностудии принимают кинооператоры Владимир Парвель и Константин Мярска. Готовятся кадры на месте, приходят молодые специалисты, окончившие ВГИК.

В 1946 и 1950 годах два полнометражных документальных фильма о советской Эстонии были удостоены Сталинских премий.

И хотя самые большие победы мы одержали в области документального фильма, радостно отметить, что именно в годы Советской власти получили всеобщее признание эстонские художественные картины.

В 1947 году совместно с киностудией «Ленфильм» создается первый звуковой художественный фильм «Жизнь в цитадели». В этой картине, а также в последующих совместных постановках — «Свет в Коорди» (1951) и «Счастье Андруса» (1955)— принимали активное участие эстонские актеры. Они прошли здесь своеобразную школу мастерства. В последние годы в наших фильмах с успехом выступают такие актеры, как Анс и Олив Эскола, Хуго Лаур, Катрин Вальбе, Э. Киви.

С 1955 года Таллинская киностудия начала самостоятельно осуществлять постановки художественных фильмов. Действие большинства из них происходит в наши дни — «Яхты в море» (1956), «На повороте» (1957), «Подводные рифы» (1959), «В дождь и в солнце» (1960) и другие. Они рассказывают о людях нашей республики, поднимают актуальные вопросы современной жизни. Следует отметить, что работы кинематографистов Эстонии наш зритель принимает очень тепло. Свидетельство тому— множество писем на студию.

Работники Таллинской киностудии стремятся освоить все новое в области кинематографа. Наша студия одной из первых в Советском Союзе наладила выпуск широкоэкранных художественных фильмов. В этом году, юбилейном для нашей республики, мы выполняем особо почетное задание — снимаем первый советский цветной панорамный художественный фильм, по мотивам комедии «Озорные повороты» (режиссеры Ю. Кун и К. Кийск). Выпускается также широкоэкранная музыкальная комедия с участием известного певца Георга Отса (режиссер В. Невежин). На экраны выходят 52 номера журнала «Ныукогудс Ээсти», 7 документальных фильмов, в том числе широкоэкранный цветной фильм о юбилейном празднике песни.

Творческий диапазон эстонской кинематографии становится все шире. В наши дни кино в республике стало самым популярным и массовым видом искусства.

С. ШКОЛЬНИКОВ,
председатель Оргбюро
Союза работников кинематографии Эстонской ССР

И. КОЗЕНКРАНИУС,
старший редактор Таллинской киностудии

Таллин

С. Образцов

По большому счету

Конечно, про эту картину писать будут многие во многих газетах и журналах. Журнал «Искусство кино» отличается от всех остальных изданий тем, что его читатели в большинстве своем профессионалы-кинематографисты или во всяком случае знатоки кинематографического искусства.

Хоть я периодически и прикасался к кинематографу, но называть себя профессионалом не имею права, да и знатоком кинематографии тоже считаться не могу. И все-таки говорить с читателями журнала об этой картине мне хочется прежде всего с позиций профессиональных.

Картина «Встреча с Францией» дает повод для разговора по большому счету, и ее удача требует профессионального анализа.

Не знаю, сумею ли я сделать этот анализ достаточно полно и убедительно. Если нет, значит, следом за мной его должны сделать другие.

Итак, начну сначала. Всякая кинокартина движется по рельсам сюжета. Бессюжетных кинокартин практически не бывает, так как действие включает в себя понятие времени, а кинокартина, как и всякое произведение зрелищного искусства, это акт — действие.

Сюжет для художественной кинокартины выдумывает сценарист. Для документальной кинокартины сюжета никто не выдумывает. Он — фактическое событие, отрезок жизни, существующий вне картины и абсолютно не зависящий ни от режиссера, ни от оператора. Художественная кинокартина говорит: смотрите, так может быть. Документальная картина говорит: смотрите, так было.

Сюжет художественной кинокартины, как и сюжет спектакля, романа или повести, обсуждается зрителями или читателями. Бывает так или не бывает? Правда это или неправда? Встречаются ли такие женщины и мужчины в действительности или на самом деле они другие?

При мне одна простая немолодая женщина, выходя из кинозала, сказала, ни к кому специально не обращаясь: «Все про любовь да про любовь. Кабы она на факте была, такая любовь! А на факте-то она такая не бывает!..»

«На факте» — чудесное выражение! Картина, которую смотрела эта женщина, была действительно дрянная, безвкусная и сентиментальная. Таких людей и таких взаимоотношений между ними, какие в этой картине демонстрировались сценаристом, режиссером и актерами, действительно «на факте» не бывает. Но как бы ни была правдива и реалистична художественная кинокартина, как бы ни была она прекрасна, — пусть даже это «Чапаев», все равно она — образное отражение действительности, а не сама действительность. Сила и правда ассоциаций, созданные талантами авторов, вызывают ассоциации зрительских чувств, заставляя зрителей смеяться и плакать, радоваться и страдать, проникая через художественный вымысел в правду человеческих жизней.

Документальный фильм — не отражение действительности, а сама действительность; он не похож на жизнь, а адекватен ей. Он не роман, а стенограмма. Сюжет документального фильма не вызывает сомнений, как всякий факт. Его бессмысленно обсуждать с позиций правдоподобия. Бывают такие муж-

чины или нет, так или не так падают дома во время землетрясения...

А если такие сомнения у зрителей возникают, значит, это плохой документальный фильм. Значит, зритель поймал его создателей с поличным. На чем поймал? На подделке документа. Нет ничего хуже для документалиста, чем оказаться в положении фальшивомонетчика. Да и нет ничего вреднее.

Газеты объявили о снижении цен на рыбу. Большое и радостное событие для всех домохозяек. Радиорепортер хватает магнитофон, бежит в рыбный магазин, разыскивает заведующего, говорит ему, какой вопрос он задаст, проверяет, складно ли тот ответит; если нескладно, то пишет шпаргалку и, наконец, включает магнитофон. Вечером в передаче «Последних известий» раздается торопливый, взволнованно-оптимистический голос: «Мы с вами находимся в рыбном отделе Гастронома № 1. Вот, кстати, и заведующий. Скажите, Митрофан Кузьмич, как у вас идет торговля рыбой?» В ответ звучит голос, столь же оптимистичный, но уже не взволнованный, а размеренно-солидный. Без всякого колебания и ненужных пауз (паузы вырезаны), голос кладет круглые, как диктант, фразы. «Наш мага-зин тор-гует очень хоро-шо. Сегодня мы про-дали на четыре и шесть десятых процента больше свежей рыбы и на семь и восемь десятых больше копчено-стей»... «Спасибо, Митрофан Кузьмич!.. А вот, кстати, идет покупательница. Скажите, гражданка, вы довольны, что цены на рыбу снижены?» Такой же, как у заведующего, оптимистический голос, только уже не баритон, а сопрано, с теми же интонациями говорит: «Да, я очень довольна. Только на одном судаке я сэкономила сегодня пять рублей десять копеек и куплю на них новый галстук моему мужу, слесарю завода «Шарикоподшипник».

И правда, абсолютная правда выглядит ложью.

— Что же поделаешь!— говорит репортер.— Не все же умеют импровизировать. Многие иначе как по бумажке и слова не скажут...

Сколько раз я слышал такой ответ, и каждый раз удивлялся его абсурдности. Это какая-то роковая бессмыслица.

В действительности все как раз наоборот. Все люди всегда говорят, импровизируя. Дома, в трамвае, на улице, в магазине. Импровизировать умеют все, потому что это и есть обычная разговорная речь. Говорить выученный текст или читать его по бумаге умеют немногие. Для того чтобы правдиво сказать текст наизусть, нужно быть актером, да и то правдивым этот текст становится только тогда, когда это роль, когда актер играет Отелло или Полежаева. Говорить же выученный текст от своего собственного лица не может никто, потому что правда личного текста возникает только тогда, когда фраза рождается не памятью, а мыслью. Именно так и рождается фраза каждого человека, в том числе и заведующего любым магазином, если он отвечает на первично заданный вопрос, а не на повторный.

Радио- и кинодокументалист должен любить каждый элемент, подтверждающий документальность факта, и должен ненавидеть самой жгучей ненавистью каждый элемент, разрушающий правду. Иногда нескладно сказанная фраза и неловкий жест в кинодокументе — это буквально золото, а круглая обтекаемость и законченность — свинец.

Поразительно, до чего часто губится чудесный сюжет только из-за недоверия оператора или режиссера к факту и из-за желания придать ему некоторую «художественность».

Я видел коротенькую хронику. Ее сюжет — исследователь Арктики и его семья. Поначалу все шло благополучно и даже интересно. Мы видели то полярника среди снегов и торосов, то его жену и сына, живущих в Ленинграде.

И хоть инсценированность семейного чаепития в квартире угадывалась, но уж очень-то в глаза не бросалась. Потом мы видели, как маленький сын говорит с папой по радио. Потом папа прилетел, мама кинулась к самолету. Они обнялись и поцеловались. Это было полной правдой и поэтому смотрелось с волнением. Но режиссеру показалось этого мало. Он не поверил в силу правды и решил украсить ее. Муж с женой, не видавшие друг друга год, а то и больше, поэтически стоят у парапета Невы и смотрят вдаль. Диафрагма. Конец.

В художественной картине такой конец был бы возможен, хоть и очень безвкусен и банален. В документальной картине он просто антипрофессионален, потому что полностью разрушает правду.

В художественной картине герои живут в пространстве сценария, а не в пространстве съемки.

Герои кинодокумента живут в том же пространстве и в том же времени, что и кино-

оператор. Это совпадение и есть основная сила документа. «Смотрите, это было».

«Художественный» финал кинохроники о полярнике разрушил факсимиле времени. Неужели же два любящих друг друга, честных, а значит скромных советских человека в первый же вечер после многомесячной разлуки стали позировать перед кинообъективом, изображая поэтическую влюбленную пару? Финал получился, по существу, фальшивый. Художественной бывает режиссерская фантазия. Режиссерское вранье всегда антихудожественно.

Но если так часты стремления некоторых режиссеров превратить сюжет документальный в сюжет «художественный», то не менее а, пожалуй, еще более часто встречаются кинодокументы, создатели которых, по-видимому, думают, что сам сюжет это и есть его содержание.

Спускается со стапеля корабль. Ага! Значит, надо снять его общим планом, потом через затылки зрителей, потом бурлящую воду. Для перебивки — чайку над мачтой. Человек у микрофона, поздравляющий строителей. Перебивка на слушателей. Потом снова чайка, но уже на воде. Последние слова говорящего. Ножницы разрезают ленточку. Оркестр. Укрупненный цуг-тромбон, панорама на ударника. С него вниз, на нос корабля. Опять бурлящая вода. Спасательный круг и ведра с названием судна. Разворот. Корма. Флаг. Диафрагма.

— Чего же вы еще хотите? — скажет оператор. — Надо было снять спуск корабля на воду, я и снял спуск корабля. Какое же вам еще нужно содержание? Вот если мне предложат снять конкурс канареек, я буду снимать канареек!

И все-таки спуск корабля, так же как и канарейки, это еще не содержание фильмов, а только их сюжеты.

Содержание — это решенная т е м а, а тема и сюжет не адекватные понятия.

Те, кто не думает об этом, совершают большую ошибку.

Сюжет «12 стульев» — поиски бриллиантов. Но разве это — содержание великолепного романа-фельетона Ильфа и Петрова?

Авторы обманывают не только тех, кто искал двенадцать стульев, но и читателей. Бриллиантов нет. Для Бендера и Воробьянинова это катастрофа, но почему же совсем не огорчены этим читатели, хотя на протяжении всего романа они вместе с героями с таким увлечением искали этот единственный стул? Да потому, что содержанием для читателей был не сюжет, а панорама раскрывающейся темы. Галерея рожденных временем человеческих характеров.

Случаи, когда сюжет выдается режиссером, а иногда и автором за содержание, довольно часты и всегда плачевны. Мнимость содержания, опирающегося только на сюжет, на анекдот, на казус, характерна и для некоторых якобы героических кинокартин и для картин якобы комедийных, в которых комичность сюжетных положений выдается за их содержание. Это обречено на провал. Разве содержанием гоголевского «Ревизора» является недоразумение, рожденное тем, что маленького человека приняли за большого? Да ведь таких сюжетных положений с мнимым героем или героем-двойником очень много. На аналогичном недоразумении можно построить комедии, абсолютно разные по своему содержанию. Тема, а вовсе не сюжет может стать содержанием комедии.

Сюжет — это рельсы.

Тема — это поезд.

Ну а в документальном фильме? Разве само событие, сам факт не является уже и его содержанием? И если считать, что факт не имеет права быть инсценированным, если режиссер не должен нарушать правды факта, его документальную объективность, то как же может он вкладывать в него какое-то новое содержание? Разве не произойдет от этого неизбежное искажение факта и разве не потеряет он силу документа? Нет. Ничего этого не произойдет. Не только самый факт, но ни одна деталь этого факта не имеют права быть искажены, как не исказил Вересаев ни одного документа, связанного с жизнью Пушкина, не подделал ни одного письма пушкинских друзей и пушкинских врагов, ни одной фразы его дневника, ни одного канцелярского документа или медицинского протокола, не приписал ни одной строчки личного комментария. Нет вересаевских слов в книге «Пушкин в жизни», только монтаж документов, и читатель не может противостоять силе их объективности. Но и отбор и монтаж этих документов принадлежат Вересаеву, и в этом, как и во всяком волевом действии, субъективность книги.

Прокурор и защитник на суде оперируют только фактами, но окрашены эти факты в разные цвета, потому что их монтаж меняет содержание события.

Кинодокументалист может быть прокурором или защитником, но он не может быть никем, он не сумеет ничего снять, если у него нет мнения о происходящем, если он не захвачен фактом, безразличен к нему, не разгадал его содержания, не понял, какой поезд движется по рельсам сюжета.

Ну вот и все, о чем мне было необходимо условиться с читателем, прежде чем говорить о новой картине «Встреча с Францией».

●

Началась эта картина, как и большинство хроникальных картин, с «задания». Одному из ведущих наших кинорежиссеров Сергею Юткевичу поручили возглавить группу кинооператоров, чтобы сделать документальный фильм о поездке Председателя Совета Министров СССР Никиты Сергеевича Хрущева во Францию, где он должен был встретиться с президентом Французской республики Шарлем де Голлем и посетить несколько французских городов.

Во время этой исторической поездки операторы Даниил Каспий, Василий Киселев и Владлен Трошкин по заданиям Сергея Юткевича, а частично и по собственной инициативе — потому что они опытные, талантливые операторы, — сняли все, что только могли и успели снять. Сергей Юткевич, разобрав весь снятый материал, распределил его в той последовательности и в том монтаже, какие, как ему казалось, были самыми правильными, вмонтировал в эти документальные кадры отдельные эпизоды из других хроникальных и художественных картин и положил все это на музыку, написанную Алексеем Локшиным, и на текст Георгия Кублицкого, который хорошо прочел Л. Хмара.

Сюжет картины абсолютно ясен. Последовательность событий тоже ясна. Она определяется самой поездкой. Заранее можно себе представить кадры. Проводы в Москве. Отлет самолета. В воздухе. Приземление. Встреча. Оркестры. Рукоплескания. Торжественные кортежи на улицах разных городов. Бурные приветствия огромных масс парижан, жителей Бордо, Арля, Нима, Дижона, Марселя, Вердена. Посещение фабрик, заводов, ферм. Проводы в Париже. Отлет. Все эти кадры необходимы, они определены сюжетом, и все они, естественно, есть в фильме. Что еще можно себе представить в этих съемках? Исторические и архитектурные достопримечательности отдельных городов. Эйфелева башня. Нотр Дам. Сюжет не обязывает иметь эти кадры, но подсказывает их возможность. И они тоже есть в фильме. Ну вот, собственно, и все, что показал бы документалист, для которого сюжет сам по себе является содержанием. Нужно только хорошо снять и грамотно смонтировать, для чего необходимо иметь известный запасник «перебивок». Ну, да любой оператор об этом помнит и заботливо снимает укрупненные колеса, винты самолетов, облака и качающиеся на ветру веточки.

Имел бы снятый таким образом фильм определенную ценность? Да, конечно, миллионы людей обязательно пошли бы на него и, конечно, смотрели бы фильм с большим интересом. Поездка Никиты Сергеевича Хрущева во Францию — событие настолько значительное, что абсолютно естественно для каждого советского человека стремление самому стать хотя бы пассивным участником этой поездки.

Но, следуя только за сюжетом поездки, то есть по ее фактическому пути, картина уже во второй части превратилась бы в видовую, в зрительное перечисление вариантов одного и того же. Здесь — такой аэродром, тут — немного другой, в этом городе кортеж движется справа налево, а в другом — слева направо. Здесь под крылом самолета облака и пахотная земля, а тут — те же облака и берег моря или черепичные крыши.

Настоящее движение во всяком временном искусстве — будь то литература, театр или кино, — это не путь по верстовым столбам, а стремление к определенной цели.

Один опытный кинематографист уверял меня, что хроникальная картина не может быть даже шестичастной, что краткость — закон всякой хроники. Ну что ж! Он прав, этот кинематографист, если говорить о хронике аморфной и бестемной. Она и в двух частях кажется длинной. Но если говорить о хронике настоящей, имеющей стержень темы, то она будет интересной при любом количестве частей.

«Встреча в Париже» — картина в восьми частях. И когда на экране появляются слова «конец фильма», становится жалко, что расстаешься с чем-то очень близким, наполнившим тебя чувствами широкими, большими и добрыми.

Сергей Юткевич точно определил тему своей картины. И тему эту не «выдумал», не со стороны привлек, а обнаружил в самой сути поездки Никиты Сергеевича Хрущева, в той цели, которую преследовал глава Советского

правительства, отправляясь в Париж. Эту цель нельзя определить более точно и вместе с тем более коротко, чем слово М и р.

Мир всем народам мира. Мир со всеми народами мира. Мир — это основная идея поездки Н. С. Хрущева.

Народы — это люди. Сумма людей. Каждый из них — человек, которому нужен мир. Если он настоящий человек, то мир ему нужен не только для себя, своей жены и своих детей. Ему нужен мир для других людей. Для своего народа. Для других народов. Для всех людей. А для этого нужна дружба между людьми разных стран. Народами разных стран. Между всеми народами.

Нельзя дружить, не веря. Нельзя верить, не зная. Нельзя знать, не видя. Надо видеть, чтобы знать, чтобы верить, чтобы дружить, чтобы делать мир.

«Встреча с Францией» — так назван фильм. Назван правильно. В этом названии и сюжет и тема.

Советские люди, заполнившие кинозалы, встречаются на экране с Францией, с французами. «Смотрите, товарищи! — как бы говорит режиссер. — Вот она какая, Франция, вот какие французы, с которыми мы хотим и будем дружить, чтобы вместе строить и укреплять Мир. Смотрите, вот посланец нашего народа, Председатель Совета Министров Союза Советских Социалистических Республик приехал во Францию для того, чтобы встретиться с главой французского государства, для того, чтобы встретиться с французами. С людьми Франции. С французским народом. Приехал, чтобы сказать людям Франции, что мы хотим только дружбы и только мира. Смотрите, вот он говорит с министрами и фабрикантами. Смотрите, вот он беседует с рабочими. С мужчинами, женщинами, с детьми. Слышите? Он говорит то, что хотел бы сказать каждый из нас. Видите, какими веселыми и добрыми глазами он глядит на людей. Видите, как простые люди Франции глядят на него, как они счастливы! Как они любят его, а значит, и нашу страну и нас с вами! Смотрите внимательнее на этих людей! Смотрите так же, как смотрит на них Хрущев! Я расскажу вам о них, чтобы вы лучше их знали, чтобы еще глубже почувствовали силу международного братства людей труда, стремящихся отстоять мир!»

И вот по сюжету поездки идет поэтический, веселый, серьезный, лирический, страстный рассказ, раскрывающий тему фильма — встречу с французским народом для дружбы с ним, для мира.

Я говорил, что в хроникальных фильмах, особенно если это кинорассказ о поездке, сюжет часто подсказывает отдельные кадры: красивые пейзажи, исторические здания, памятники архитектуры и искусства, народные танцы.

Каждый из этих кадров не обязателен и в то же время каждый возможен.

Вот таких возможных, но не обязательных видовых кадров в картине нет.

Как нет? Ни одного исторического здания? Ни одного красивого пейзажа? Нет, есть. Конечно, есть. И исторические здания, и красивые пейзажи. Только все эти кадры не просто возможные, но и обязательные.

А как вы можете доказать, что вот в таком-то документальном фильме аналогичные кадры только возможны, но не обязательны, а в этом они обязательны?

Доказать это легко. Все, что привлечено в картину, не замкнуто в самом себе, не просто красиво или просто интересно, а необходимо для раскрытия определенной мысли. Это всегда аргумент.

В искусстве аргумент это ассоциация к знаемому. Не обязательно к знаемому мозгом, но обязательно к знаемому чувством. Процесс восприятия искусства это последовательный процесс ассоциаций. Умение найти самые точные, самые чувственные, то есть самые убедительные ассоциации, чтобы, окружив ими явления жизни, раскрыть сущность этих явлений, — это и есть мастерство.

Вот такое мастерство и является тем вторым качеством фильма, которое позволило раскрыть его первое, основное качество: ясность и четкость темы.

События, лежащие в основе сюжета, — бурные, стремительные, и, значит, прав Сергей Юткевич, что начал картину со статики, с живописных полотен чудесных французских художников Писсарро, Марке. «Берег Сены», «Улица Парижа», «Другая улица Парижа»... А следом за картинами — живой Париж, очень похожий на тот, что на картинах. Опять живопись — Марке «Нотр Дам», и тот же собор, снятый оператором. Художники на площади Монмартра пишут Париж. Они так же бедны, как беден был живописец Утрилло, и так же страстно любят свой город. Его улицы, цветы, которые продает вот эта девочка... Да и мы уже начинаем любить сиреневокоричневую гамму парижских улиц, мосты,

дома, Сену и девочку, продающую цветы. Сорок тысяч художников в Париже. Один из них —Эффель. Многие зрители фильма любят и знают его. Эффель — художник всегда сегодняшний по теме, но чаще всего приходящий к ее решению через ассоциацию к некоей формуле литературной или пластической традиции.

К приезду Н. С. Хрущева в Париж Эффель нарисовал встречу француженки «Марианны» в традиционном костюме маркитантки и русского мальчика «Ивана» в косоворотке на выпуск и сапогах. Сергей Юткевич оживил рисунок мультипликацией. Марианна и Иван целуются, а голос диктора говорит: «Да здравствует франко-советская дружба!» В зрительном зале веселое оживление. Великое дело — смех, да еще веселый. Он открывает сердца. Наплывом — надпись на стене дома «Vive le rencontre franco-soviétique!» («Да здравствует франко-советская встреча!»), а голос диктора говорит, что в Париже не только сорок тысяч художников, но и полтора миллиона рабочих, и вот мы уже видим, как рабочие украшают флагами дома, как жадно они читают в газетах о приезде Хрущева, как раздают на улице брошюры.

Колонна на площади Бастилии. Вероятно, она была бы показана во многих документальных фильмах, но тут она — «аргумент». Голос говорит: «Здесь танцуют!—Так написали парижане на площади, где вместо разрушенной Бастилии поднялась эта колонна. Сегодня в столице Франции танцует Краснознаменный ансамбль песни и пляски Советской Армии». Мы видим афишу ансамбля, и вот ассоциации с разных концов обступили тему дружбы.

Вечерний Париж... Реклама «Мулен Руж». Опять-таки этот знаменитый «Мулен Руж», в котором бывают кто хотите, но только не парижане, наверняка попал бы в любой «видовой» фильм о Париже. И опять-таки здесь — он не просто раритет, а аргумент.

Большая очередь парижан стоит к кассе кинотеатра, где идет фильм «Нормандия — Неман», фильм о дружбе, скрепленной кровью. Вот оказывается, где парижане, а вовсе не в «Мулен Руж»!

«Что вы думаете о визите Хрущева?» Вопрос задан бесстрашной французской патриотке, легендарной Раймонде Дьен. Она отвечает. Спрашивающий держит перед ней микрофон. Оператор снимает не только ее, но и другого оператора, который тоже ведет съемку. Абсолютно точный прием, подтверждающий правду, а не нарушающий ее, как было бы, если бы был скрыт от нас процесс получения интервью, если бы мы не видели ни микрофона, ни съемочного аппарата.

Боязнь кинооператоров обнаружить свое присутствие развивается иногда в манию преследования. Я помню, как один оператор, просматривая на экране снятые им материалы, старательно отмечал все кадры, где прохожие оглядывались, обнаруживая тем самым наличие оператора. Я не сразу понял, зачем он это делает, и просто ахнул, когда оператор сказал мне, что все это он вырежет, как брак. Большинство кадров были великолепны абсолютной своей достоверностью.

В одном месте фильма «Встреча с Францией» есть очень смешной, вызывающий радость всего зала момент. Идут люди, подымаются по лестнице. У одного на поводке собачонка, смешная, что-то вроде не очень породистого аффенпинчера. Хозяева идут себе и идут, может быть, даже и не замечая оператора. Но собачонка заметила, она оглядывается, беззвучно рычит прямо на нас, тянет поводок назад, опять рычит.

Достоверность этого куска просто поразительна. У меня могут спросить: «Ну а зачем нужен этот кадр? Разве он работает на тему дружбы и мира? С кем мы в это время дружим? С чьей-то смешной собачонкой?» Я сам выдумал этот обращенный ко мне вопрос. Надеюсь, никто мне его не задаст, потому что он обнаружил бы отсутствие не только художественного чутья, но и минимальных способностей к анализу зрительского восприятия.

Нет, мы не дружим в это время со смешной собачонкой, хоть она и симпатична сама по себе, но мы абсолютно ощущаем себя вместе с оператором. Мы находимся в Париже. Вот в этом самом месте. Это ведь на нас она так смешно оглядывается. Великолепный и очень нужный кадр. Молодец оператор, что не остановил аппарат!

А вот другой, совсем маленький эпизод, обнаруживающий настоящее мастерство кинодокументалиста. Внутренняя драматургия эпизода достигнута только монтажом. На отрезке в несколько секунд времени есть и завязка, и «конфликт», и развязка. Народ на улице Парижа ждет Н. С. Хрущева. Конная полиция. Опять народ. Много народу движется на нас. Крупно — лицо девушки — тоже с движением на нас. Средний план — движение от нас, спины двух уходящих монахинь. Кон-

фликт и в движении и в теме движения. Становится ясно, что монахини не хотят встречать Хрущева. Это и естественно. Они служат богу, а он — коммунист и, значит, безбожник.

Опять движение кинокамеры. Крупно лицо мужчины как антитеза спинам монахинь. Движение продолжается — две девушки. И вдруг снова знакомые нам монахини — мы видим их взволнованные лица, и в руках у них флажки. Развязка неожиданна, как во всякой хорошей драматургии. Зрители смеются. Чему? Да своей ошибке. Монахини-то, оказывается, тоже пришли встречать Н. С. Хрущева, хоть они и монахини. Режиссер опрокинул им же старательно созданный мнимый образ противников. Они оказались друзьями, и тема всеобщности встречи раскрылась еще с одной стороны.

Стоит только оставить один кадр монахинь с флажками или поставить его непосредственно за первым кадром, как исчезнет драматургия эпизода, исчезнет еще одно раскрытие темы.

Эпизод с монахинями как бы преддверие к большому, серьезному драматическому эпизоду, относящемуся к священнику Киру.

Эта сцена представляет собой великолепное, вполне законченное произведение документального искусства, созданное только драматургией монтажа. Монтажа широкого, смелого, целиком подчиненного теме.

Итак, «Дижон, центр Бургундии, старина, патриархальная тишь». Это — слова диктора, а на экране старые дома, настенные барельефы, узкие улицы, черепичные крыши. «И мэр здесь под стать городу: восьмидесятичетырехлетний каноник Феликс Кир, член древнего капитула католической церкви».

Движется панорама города, а диктор продолжает: «Но не судите о городе по средневековым фасадам, а о мэре — по возрасту и сану». Широкими шагами, прямой, в длинной монашеской рясе идет по улице бритый старик. «Вот каноник Кир. Немцы дважды приговаривали его к смерти. Гитлеровец прошил его автоматной очередью, но Кир выжил и на первом танке ворвался в освобожденный Дижон».

Кира останавливает интервьюер и спрашивает его о дружбе Дижона и Сталинграда. Кир отвечает. У него хорошее, доброе, простое и строгое лицо. Перевод идет синхронно «Мы испытываем огромное уважение к этому городу, принесшему тяжелые жертвы, чтобы позволить другим союзным странам отвоевать свою независимость». «Спасибо. Скажите мне теперь, почему Вы настаивали на том, чтобы пригласить господина Хрущева посетить Дижон?»... «Это очень просто. Когда я должен был отправиться в составе одной делегации в Сталинград, в связи с приглашением Сталинградского муниципалитета, я должен был проехать через Москву, и тогда председатель Хрущев просил сообщить мне, что он был бы рад встретиться со мной»...

Приземляется «Каравелла». Почетный караул. Впереди Рене Мартен, бывший летчик полка «Нормандия — Неман». Среди встречающих Н. С. Хрущева нет каноника Кира. Диктор говорит: «Ему не удалось принять гостя». Мы знаем это, знаем из газет. Знаем, что над каноником Киром стоят люди, которым он должен подчиняться по уставу церкви. Люди эти не позволили Киру встретиться с главой Советского правительства. По-видимому, они боялись, что в души верующих проникнут греховные сомнения.

Группа людей — и советских и французов — выходит из самолета. Н. С. Хрущев здоровается с Рене Мартеном, что-то весело говорит ему. Смотрит на ордена, украшающие грудь летчика. Почетный караул, флаги СССР и Франции...

На сортировочной станции под Дижоном — электровозы. Они сделаны для Советского Союза. Кинооператоры снимают, как Хрущев входит в электровоз и как выходит из него. Лицо у Хрущева веселое, глаз хитро прищурен: «Хорошие машины! Покупаем. Заверните!» Хрущева окружают железнодорожники. Среди них много тех, что вместе со всеми железнодорожниками Франции боролись с врагом в дни Сопротивления.

И вот неожиданно в цветную ленту картины врываются кадры черно-белые. Это цитата. Историческая справка. Эпизоды французского фильма «Битва на рельсах». Идет состав. На платформах — гитлеровские танки. Машинист паровоза — француз. Партизаны закладывают взрывчатку. Машинист прыгает на полном ходу. Идет паровоз. Поджигается шнур. Идет состав. Бегут партизаны. Идет состав. Взрыв. Летит вниз паровоз. Кувыркается, как детская игрушка. Вздыбливаются друг на друга вагоны. Летят вниз, цепочкой один за другим. С высокой насыпи цепь вагонов с танками заворачивает, рвет темноту деревьев и рушится куда-то вниз, в леси-

стую долину. А голос диктора говорит: «Это не макет, не трюк оператора. Это кинодокумент». Зрители аплодируют.

Опять цветные кадры. Н. С. Хрущев прощается с железнодорожниками и садится в машину.

Так вот, значит, они какие, железнодорожники Франции!

Думаю, что если бы вмонтированная лента была тоже цветной, а не черной, было бы хуже. Ее черный цвет — это кавычки цитаты. Это справка о прошлом. А теперь снова настоящее. Едет машина, над ней синее небо. Едет машина по городу Дижону. Люди, много людей встречают гостей. Счастливые лица. Вот одно. Вот другое. Вот еще. Кричат, машут руками. Машина подъезжает к ратуше. Но и здесь, в мэрии, нет мэра, нет каноника Кира. «Феликс Кир не смог принять гостя и в ратуше. Князья католической церкви помешали этой встрече».

Заместитель мэра читает дружеское послание Кира высокому гостю. И Н. С. Хрущев отвечает. Мы видим лицо товарища Хрущева. Слышим его голос, звучащий под сводами ратуши. «Разрешите мне передать Вам, жителям Дижона, привет советского народа и поблагодарить вас и вашего мэра за то гостеприимство, с которым вы встречаете нас на древней бургундской земле. Мне очень приятно, что мысли наши и мысли и усилия священника каноника Кира направлены в одном направлении — обеспечить мир между людьми, обеспечить счастье для народа. Сейчас отсутствует здесь священник Кир физически, но духовно он с нами. И я обнимаю его и поздравляю за его усилия в борьбе за мир, в борьбе за величие Франции».

Голос Н. С. Хрущева еще звучит, а в кадре — серьезное и спокойное лицо Кира.

Он не мог в этот момент слышать слов, адресованных ему. Но он слышал их, потому что душой был в это время вместе с тем, кто благодарил его за верность делу мира.

Вот и закончился эпизод о посещении Н.С. Хрущевым города Дижона. Он был бы гораздо короче в обычном изложении документалиста-«сюжетника». Он расширился, но не за счет разработки деталей сюжета, а за счет раскрытия темы. И сделано это действительно прекрасно. Все стало выпуклым и четким. И корни нашей дружбы с французским народом, и важность ее, и симпатии рабочих, и героизм партизан-железнодорожников, и тот невероятный и в то же время, к сожалению, объяснимый факт, что даже в дни мира в дружественной нам Франции борьба за мир и за дружбу с нами тоже требует героизма. Об этом говорило лицо каноника Кира. Серьезные глаза нашего друга, которого мы, зрители, еще больше полюбили и вместе с Хрущевым обняли.

Прием «цитирования» применен Юткевичем очень широко. Те картины французских живописцев, с которых начинается рассказ о Париже, по существу тоже цитаты, только более короткие. Они не единственные «живописные цитаты»; в городе Арле «процитирован» Ван Гог, а во время посещения Н. С. Хрущевым театра Гранд Опера́ возникают «пастельные цитаты» балерин Дега.

Эти живописные статические цитаты коротки. По существу это «украшения», которые в такой картине не могут быть длиннее, да и больше их тоже не может быть. Тут соблюдена мера достаточно точная. А вот «цитаты-действия», естественно, могут быть и длиннее и значительнее. Это — не украшения, это — исторические справки, раскрывающие тему.

В сюжете картины есть посещение товарищем Хрущевым ратуши и дома, в котором жил Ленин. Вот как тематически раскрывается этот сюжет в фильме.

Мы видим ратушу. Несметное множество людей встречает Н. С. Хрущева, «борца за мир и участника Сталинградской битвы. Они знают — под Сталинградом нашли свою гибель и три гитлеровские дивизии, надменно марширововавшие в сороковом году по Елисейским полям». Первый секретарь Коммунистической партии Советского Союза Никита Сергеевич Хрущев — в Старой ратуше на бывшей Гревской площади, в той самой ратуше, в которой была провозглашена Парижская Коммуна. И цитата из фильма «Новый Вавилон» возникает естественно, как необходимая справка. И пятьдесят быстро сменяющихся черных кадров перебрасывают нас в дни неравной битвы коммунаров с реакцией. Стрельба из окон домов, баррикады, булыжники, летящие в солдат, которые наводят орудия... Убитые коммунары. Батарея пушек. Химера на крыше Нотр Дам. У стены лежит убитая коммунарка. Это уже не труп, это белый мрамор. Это Стена коммунаров. «На кладбище Пер Лашез, где увековечена память расстрелянных коммунаров, выступал Ленин. Он писал о бессмертии дела Коммуны».

И естественно и закономерно мы уже на улице Мари Роз, в доме, где жил Ленин. И встречает нас старик Жюль Эстакье —

сын коммунара, который знал Ленина в дни своей молодости. Мы осматриваем комнаты. Нам дорога каждая вещь, к которой прикасался Ленин, каждая ступенька лестницы, по которой он поднимался. И вот в этот дом входят Хрущев, Морис Торез и Жак Дюкло. И сотни людей, собравшихся перед домом, приветствуют представителей двух коммунистических партий — Франции и Советского Союза. От сегодняшнего дня в Ратуше — к временам Парижской Коммуны, оттуда — к Ленину, и от Ленина — опять к сегодняшнему дню. Вот — связь времен, эстафета борьбы за коммунизм!

Такая же органичная и нужная «цитата» приведена Сергеем Юткевичем в связи с Марселем.

Начинается она с порта, с кораблей из Африки, с Ближнего Востока, из Одессы. «Марсель и Одесса. А ведь похоже!» Рыбаки, рыба, рыба, рыба... Улицы, воздушные шары, голуби, дети с цветами... Никита Сергеевич целует двух ребят — девочку и мальчика. «Приятное знакомство с мадемуазель Розелин и мсье Жераром!..» Глава Советского правительства в порту, а голос диктора говорит: «Лишь накануне докеры потеряли товарища. Он был подло убит ножом в спину, когда расклеивал плакаты «Добро пожаловать к нам, Хрущев!»

Прием у мэра. В ратуше... В руках у Никиты Сергеевича бокал, и под сводами ратуши раздаются его слова: «Давайте дружить! Давайте развивать экономику! Давайте обмениваться опытом! Я вас приглашаю в гости. Посмотрите, как живут рабы коммунизма. Не станете коммунистом, и не думаю, и не буду вас уговаривать, но увидите, что коммунисты живут не хуже, а лучше многих стран. А в будущем мы будем жить так, как ни одна страна не живет. Это я вам говорю по-дружески. Разрешите еще раз выразить наилучшие пожелания всем жителям Марселя. Пусть процветает и становится краше город Марсель, а его население живет в мире и спокойствии».

На улице толпа народа и крики: «На балкон! На балкон!»

Товарищ Хрущев — на балконе.

Слышна «Марсельеза», и тут возникает цитата из французского фильма о рождении этого гимна. Идут марсельцы. Марсельцы, жившие сто семьдесят лет назад. Марсельцы-революционеры, отдавшие всей Франции, всему миру свою чудесную песню.

Идут марсельцы. Поют «Марсельезу».

И есть еще одна цитата, самая драматическая, пожалуй, самая точная и самая нужная в фильме, тема которого — мир.

Начинается эпизод со слова диктора: «Верден». А в кадре — памятник павшим под Верденом. Группа людей поднимается по лестнице памятника и затем входит в склеп. Голос говорит: «Мертвые... их был миллион... Живые, помните Верден!» Почетный караул, и вдруг сразу черно-белые кадры:

взрыв...

взрыв...

взрыв...

взрыв.

Бегут солдаты. Лежат солдаты с пулеметом. Опять бегут солдаты.

Пушка. Взрыв. Снова пушка. Взрывы, взрывы, черная земля, черные дымы, фонтаны из камней и обломков, солдаты, бегущие, падающие и опять бегущие. Снова взрывы и взрывы. Убитый солдат. Еще один. Еще. Еще. Еще.

Кончилась страшная цитата. Опять цветной фильм.

Это уже сегодня. Сейчас.

И одновременно это вчера. Время остановилось. Абсолютная тишина. Нет ни взрывов, ни выстрелов, ни музыки, ни голосов людей.

Тишина. Могилы убитых под Верденом. Верденское поле.

Молча стоит группа людей. Среди них — Никита Сергеевич Хрущев. Тишину разрезает голос диктора: «На Верденском поле не только глава правительства — это отец, потерявший сына в воздушном бою с фашистами».

И опять тишина. Тишина не только на экране. Полная тишина в зале. Будто нет в нем ни одного человека.

Вместе с Никитой Сергеевичем мы видим могильные кресты и траншеи. Вместе с ним подходим к памятнику, и опять голос, разрезая тишину, звучит в безмолвном зале: «Монумент над траншеей, где земля от разрыва снаряда заживо похоронила целый взвод». Снова тишина. Траншея. Памятник.

И вдруг тишина исчезает. Ее прекращают дети. Двое детей. Мальчик и девочка.

Снова возникает музыка. Остановившееся время движется дальше.

Это внуки русского солдата Морозова. «Он сражался в русском экспедиционном корпусе на полях Шампани».

Ребята подходят к Хрущеву. Он наклоняется к ним. Они говорят ему что-то, но так

тихо, что их почти не слышно. Слышен голос Хрущева: «Как зовут тебя? А тебя? Пино? Пино? Ах ты какой, прямо казак! Молодец! Она говорит... Нет, она по-русски говорит! Мы желаем вам, говорит, большого здоровья, и дайте нам мир на земле. Все сделаем для того, чтобы был мир на земле. Чтобы дети не знали войны!»

Нет более строгого и более драматического эпизода в этой картине, чем сцена в Вердене. И нет более прекрасных слов, чем те, которые сказал Никита Сергеевич внукам солдата Морозова: «Все сделаем для того, чтобы был мир на земле, чтобы дети не знали войны».

Не только с главой французского государства ездил встречаться глава правительства Советского Союза. Он встретился с самой Францией, с французским народом, «чтобы был мир на земле, чтобы дети не знали войны!» Его борьба за мир, за счастливое будущее человечества — последовательная, упорная и наполненная кровью горячего сердца, вызывает восхищение всех честных людей на нашей планете.

И мы благодарны режиссеру Сергею Юткевичу и всей постановочной группе картины «Встреча с Францией» за то, что этой великой темой борьбы за мир они напоили каждый кадр своего фильма, — «чтобы дети не знали войны»!

●

Я назвал свою статью «По большому счету». Такой счет выдерживают немногие произведения искусства. И это неизбежно.

Изделия промышленности могут быть равноценными. Хорошо налаженное производство станков или автомобилей может вовсе не иметь брака. С конвейера сходят одинаковые «Волги» или «Москвичи». Их не делят на первый, второй и третий сорт.

Изделия искусства — романы, повести, спектакли, картины, кинофильмы — не могут быть равноценными. Великолепное в искусстве — всегда процент от хорошего, а хорошее — процент от посредственного. Да и плохого немало.

Можно ли определить условия, при которых создается великолепное произведение искусства, и можно ли понять причины, которые делают его посредственным или плохим?

Говорят, будто на вопрос, что в произведении искусства важнее: «что» или «как», — есть единственно правильный ответ: «кто». Остроумно, но не больше, так как «кто» не исключает ни «что», ни «как». И все-таки кто же такой этот «кто», могущий создавать произведения искусства? Чем он отличается от других, от тех, которые не могут или не должны заниматься искусством?

Вероятно, основным определителем, отличающим «кто» от остальных, нужно считать степень и характер его врожденных способностей: образное мышление, музыкальность, наблюдательность, эмоциональность, то есть то, что мы называем талантом. Гарантирует ли наличие у кого-либо таланта качество созданного им произведения искусства? Нет, не гарантирует. Ведь из того факта, что все произведения искусства, созданные людьми бездарными, обязательно плохи, вовсе не следует, что все плохие произведения искусства созданы бездарностями. Случаи, когда человек талантливый создает произведение искусства посредственное, а то и вовсе плохое, не так уж редки. Это бывает и с актерами, и с режиссерами, и с писателями. Наличие таланта — это обязательное условие для человека, занимающегося искусством, но не единственное.

По существу, о таланте можно и вовсе не говорить, потому что нет смысла напоминать, что для того, чтобы бегать на коньках, нужно иметь ноги.

Талант — это только входной билет, только право войти в ту комнату, в которой сидят мастера. Другим обязательным условием для создания произведения искусства является мастерство.

Понятие это очень емкое, и вкладываются в него разными людьми часто очень разные смыслы.

К сожалению, терминология, которой располагает искусствоведение, вообще довольно расплывчата, и многие споры часто возникают только потому, что спорящие, оперируя одними и теми же терминами, подразумевают под ними вовсе не одно и то же.

Но как бы то ни было, в отличие от таланта, то есть свойства врожденного, мастерством мы обычно называем свойство приобретенное, то есть сумму профессиональных навыков, выработанных учебными упражнениями или практикой опыта.

В некоторых видах искусства профессиональные навыки имеют огромное значение, составляя по существу основу профессии. Это относится прежде всего к музыкантам-инструменталистам, к балетным и оперным актерам.

Как бы ни был музыкально одарен человек, но без чисто технических навыков, приобретенных годами упражнений, он не сыграет ни на рояле, ни на скрипке. Как бы ни была велика врожденная быстрота физической реакции человека, он не сумеет жонглировать десятью обручами, если не выработает в себе эту способность тысячами упражнений. Лауреаты конкурсов скрипачей или пианистов, жонглеров или акробатов обязательно мастера. Для жюри—это всегда выбор лучшего среди мастеров, и бывает даже так, что человек, обладающий бóльшим мастерством, может оказаться победителем над обладателем большего таланта.

Ошибки в определении лучшего из лучших в таких конкурсах возможны, и не всегда победитель действительно лучше побежденного, но все-таки какие-то критерии в оценках мастерства тут существуют, и оперному тенору, не умеющему взять верхнее «си», не поручат партию Канио.

Но есть разделы и виды искусства, где критерии мастерства куда более расплывчаты. Тут профессиональное умение не находится в прямой зависимости от суммы упражнений или опыта, а значит, и не прямо пропорционально техническим навыкам.

Среди прославившихся артистов кино есть люди, не получившие никакого актерского образования и не имеющие за своими плечами ни большого количества ролей, ни суммы лет актерской работы, которую можно было бы считать практической школой.

В какой-то степени такое же положение может быть и в литературе. Бывает так, что первая же написанная автором книга завоевывает всеобщее признание, а все последующие оказываются хуже, несмотря на то, что опыт должен был бы повысить мастерство.

Но если первая и, может быть, единственная роль, первая и единственная книга могут быть созданы без профессиональных навыков и без опыта предшествующих работ и оказаться все-таки хорошими, то значит ли это, что, оценивая их, мы не имеем права говорить о мастерстве авторов? Нет, не значит. Мы обязаны говорить об этом мастерстве, но только основой его будут не навыки.

Разрабатывая и утверждая свою систему актерской игры, Станиславский ссылается на актеров, не знавших его системы, не руководствовавшихся ею и тем не менее игравших замечательно.

Вероятно, будет правильно сказать, что задачей Станиславского было научить актеров откидывать всякие профессиональные навыки, превращающиеся в штамп. Для этого он требовал прежде всего искать тему роли, называя ее сквозным действием, а для этого— определить идею, то есть конечное решение темы, называя эту идею сверхзадачей. Он требовал определения задачи, то есть темы каждого куска и даже каждой фразы.

Актер, умеющий освободить себя от всех внешних технических приемов игры, выработанных предшествующими ролями, и создающий роль сызнова, выращивающий ее из нового «зерна», то есть опять-таки из темы, и был для Станиславского настоящим актером — актером, обладающим мастерством. Как это ни странно, требование Станиславского может целиком относиться и к режиссеру.

Что такое в конце концов мастерство режиссера, в том числе и режиссера кино?

Сумма найденных и проверенных им приемов театральной или кинематографической выразительности в построении кадра, в смене ритмов, в кривой напряжения сюжета, в использовании музыкального сопровождения?

Если это так, то такое мастерство заведет в частокол штампов и, превратив картины в серию вариантов из одних и тех же слагаемых, выхолостит их содержание.

Среди кинорежиссеров мы знаем нескольких, у которых первая работа оказывалась много лучше картины, которую в этом же году выпускал многоопытный мастер.

Весьма возможно, что победа в данном случае одерживалась только потому, что отсутствие опыта у новичка гарантировало ему по крайней мере отсутствие штампов, а опытность мастера закупоривала штампами живую артерию темы. Штамп в искусстве — это склероз мастерства.

Сергей Юткевич проявил большое мастерство, работая над документальной картиной «Встреча с Францией», но мастерство это не в использовании испытанных приемов, а в прямо противоположном: в умении находить новые приемы для раскрытия темы, которая стала его личной темой. И в этом смысле, конечно, он не одинок и победа его не единственная, а одна из многих.

В советской документальной кинематографии есть великолепный счет аналогичных побед. И вероятно, счет этот надо вести с первого в истории парада на Красной площади, который сняли Эдуард Тиссэ и Павел Ермо-

лов. По существу, с этих трехсот метров пленки берет свое начало история всей советской кинематографии. И лозунг ее—целеустремленная правда.

Вера в целеустремленную правду, в силу эмоционального воздействия документа, в образность факта объединила талантливую группу «киноков» и вдохновила одного из интереснейших деятелей советской кинематографии, новаторство и влияние которого на развитие киноискусства невозможно переоценить. Без «Симфонии Донбасса» и «Трех песен о Ленине» не было бы многих кадров и сюжетов в наших документальных и художественных фильмах, хотя авторы их, может быть, и не подозревают, что они приняли эстафету Дзиги Вертова.

Диффузия творческих приемов и идей в искусстве идет сложными и часто незаметными путями. И может быть, меньше всего ее замечают как раз те, в чьи умы и сердца проникают идеи и методы предшественников или соратников. И если я сказал о влиянии на нашу кинематографию Дзиги Вертова — влиянии даже на тех, кто отвергал его декларации, то безусловно оказала влияние на очень многих и Эсфирь Шуб. Ее искусство родилось за монтажным столом. Может быть, ни в одном фильме не обнаружилась с такой очевидностью сила монтажа фактов, как в ее первом фильме «Падение династии Романовых». Факты сюжета, документированные дореволюционными операторами, она расположила в такой ассоциативной последовательности, что тематическая сила воздействия раскрыла этот сюжет абсолютно по-новому, по-советски, по-большевистски.

Я говорил, что экзамен «по большому счету» выдерживают не все произведения искусства, а только некоторые. Но человеческая память не брезентовый мешок, а решето, сквозь которое просеивается все, что человеку не нужно и что бессмысленно хранить на вечные времена.

Вот так и просеялся сквозь решето моей памяти весь хроникальный киномусор, а сохранилось то, что забыть уже невозможно, потому что оно проросло в памяти чувств, как прорастают семена, пустившие корни.

И эти оставшиеся в памяти документальные фильмы не только выдерживают большой счет, но и являются критерием для него.

Их много, этих фильмов, и много замечательных имен их создателей. Это и С. Бубрик, создавший вместе с С. Гуровым кинодокумент в удивительном кинопоезде, а в недавние годы показавший нам на экране труд Владимира Маяковского. Это и М. Слуцкий со своими двумя днями человечества—«Днем войны» и «Днем нового мира», в которых поместились многие годы человеческих жизней и человеческой мечты.

Тем, что мы лучше узнали душу японского народа, мы обязаны документальному фильму А. Зархи и И. Хейфица. Трагедия разорванного пополам Берлина станет на долгие годы темой многих исторических исследований и многих литературных произведений, и для всякого, кто будет к ней возвращаться, картина Ю. Райзмана «Берлин» окажется не просто хроникальной справкой, потому что фильм этот ясно раскрыл один из самых решающих этапов судьбы германской столицы.

Я горжусь тем, что встречался в своей жизни с одним из самых страстных и самых романтических советских кинематографистов Александром Довженко. Его романтика была романтикой документа-факта. Это ясно ощущалось в каждом его художественном фильме, и абсолютно органичным для него было желание создать документальный фильм о борьбе за свободу его родины, суровый и в то же время поэтически вдохновенный документ—«Битва за нашу, советскую Украину».

Встречаясь с Романом Карменом, я всегда испытываю радость от того, что могу пожать руку человеку, так много сделавшему для того, чтобы зрители полюбили то настоящее, простое и в то же время героическое, что живет в людях и что руководит ими в стремлении к счастью своего народа. Я благодарен Кармену за чувства, которые я испытал, глядя на его прекрасные кинодокументы и вместе с ним переживая судьбы людей и народов, и, может быть, именно он должен написать книгу о советской документальной кинематографии, о мастерах, ее создавших, среди которых так много настоящих героев, жертвенно отдававших свой труд и свои жизни ради большой идеи.

В толстой книге «Искусство миллионов» есть небольшая, очень волнующая и очень сдержанная статья Кармена о кинохронике Великой Отечественной войны. В статье этой он цитирует строчки из газеты «Правда»:

«...Пройдут годы. На развалинах, еще хранящих терпкий запах гари и крови, советский народ воздвигнет новые города и скверы, сравняет, зальет асфальтом глубокие воронки от снарядов и авиабомб, выкорчует из пахот-

ной земли ржавую сталь сгоревших немецких танков.

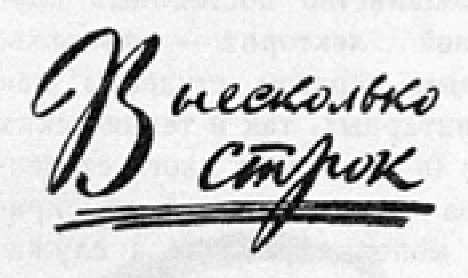
Тогда извлекут из стальных сейфов рулоны кинопленки, миллионы метров бесценной кинолетописи великих наших дней, которую мы в дни войны называли простым словом «кинохроника», и притихнет погруженный в темноту зрительный зал, где будут наши современники и потомки».

Да, так это и происходит во всех советских кинозалах, где зрители встречаются с теми, кто отдал свои жизни за жизнь и счастье каждого, смотрящего на экран.

Но не все думают в это время о кинооператорах, создавших эти кинодокументы. Кинооператорах, бравших в руки то камеру, то автомат. Кинооператорах, погибших в боях. Об операторе-партизанке Марии Суховой, о Николае Быкове и Борисе Пумпянском, погибших во время съемок с военного самолета, об операторе-солдате Володе Сущинском... В самые суровые годы они сделали все, чтобы оставить нам документы о войне ради мира, о смерти ради жизни.

Эстафету советского гуманизма, как знамя, передавали друг другу наши кинодокументалисты.

Эту эстафету принял Сергей Юткевич в картине «Встреча с Францией». И я знаю, что и дальше двинется это знамя, переходя из рук в руки людей, верящих в силу целеустремленной правды.



Как известно, на «Мосфильме» в прошлом году была введена новая система организации кинопроизводства — созданы три творческих объединения, самостоятельно осуществляющих всю работу по подготовке сценариев и постановке фильмов. Практика показала целесообразность этой системы. Сейчас на студии созданы два новых таких объединения.

Перед четвертым творческим объединением (директор Ю. Солдатенко, председатель Художественного совета А. Птушко) поставлена задача выпускать художественные фильмы для детей и юношества.

Это объединение уже приступило к работе над четырьмя фильмами. Режиссер А. Птушко готовит широкоэкранный фильм «Алые паруса» (сценарий по одноименной повести А. Грина написан А. Юровским и С. Нагорным). Картину «Друг мой Колька» ставят режиссеры А. Салтыков и Л. Рабинович по сценарию А. Хмелика, в основу которого положена его одноименная пьеса. Дружбе мальчика — ученика музыкальной школы — и рабочего посвящен сценарий А. Михалкова и А. Тарковского (режиссер А. Тарковский). Режиссер В. Немоляев ставит фильм «Как я был самостоятельным» по сценарию писателя Ю. Сотника.

Самое молодое, пятое творческое объединение (директор К. Ширяев) будет занято созданием короткометражных фильмов для телевидения.

Кроме того, в составе второго объединения организована экспериментальная группа по созданию короткометражных комедий разных жанров под художественным руководством И. Пырьева.

•

«В условиях социализма бороться за лучшую жизнь — это значит прежде всего бороться за повышение производительности труда». Эти слова Никиты Сергеевича Хрущева приводит студийная газета «Советский фильм» в передовой статье, посвященной состоявшемуся на «Мосфильме» объединенному открытому партийному собранию всех творческих объединений.

Газета пишет, что коллектив студии, приняв обязательство в 1965 году выпустить 42 фильма (вместо 31 по плану) и в 1964 году добиться масштабов производства фильмов, запланированных на конец семилетки, исходил прежде всего из необходимости повышения производительности труда.

Реорганизация творческого процесса принесла свои плоды. Но для выполнения заданий семилетнего плана необходимо еще провести решительную борьбу и за сокращение сроков производства фильмов, и за снижение их себестоимости.

В 1959 году постановочные группы «Мосфильма» снимали в среднем по 16 дней в месяц, а остальные дни уходили на подготовку, репетиции, переезды. Средняя производительность труда за смену была 27,6 полезного метра.

Опыт передовых групп показывает, что эти показатели могут быть значительно превзойдены.

Поучителен опыт съемочной группы «Судьба человека» (режиссер С. Бондарчук, директор Г. Кузнецов), добившейся высокого идейно-художественного качества картины и вместе с тем хороших производственных показателей.

При развитой технической базе, какой обладает «Мосфильм», инициативном, сплоченном коллективе творческих, административных и технических работников можно уже сейчас ставить вопрос о резком повышении производительности труда.

По докладу заместителя генерального директора студии Р. Семенова и содокладу председателя комиссии партийного контроля В. Журавлева развернулись прения, в которых приняли участие режиссеры М. Ромм, А. Зархи, Г. Александров, А. Птушко, А. Столпер, операторы А. Гальперин, В. Монахов, В. Павлов, главный инженер Б. Коноплев, генеральный директор студии В. Сурин и другие.

Партийное собрание приняло развернутое решение по вопросу о повышении производительности труда на студии.

•

В чехословацком курортном городе Марианске-Лазне с 14 по 19 июня проходил Международный фестиваль любительских фильмов. В течение этих дней кинолюбители Чехословакии, Англии, Болгарии, Венгрии, ГДР, Норвегии, Польши, СССР и Франции демонстрировали свои работы.

Наиболее интересные фильмы самодеятельной кинематографии были отмечены призами и грамотами государственных и общественных организаций Чехословакии.

Призы получили фильмы «Песни за колючей проволокой» (коллектив студентов Института народной музыки, г. Веймар, ГДР), «На помощь Гвинее» (Л. Вацлавка, Чехословакия), «Дженарро» (М. Готье, Франция), «Наша стройка» (Студенческий киноклуб, Болгария), «Судьба в руках человека» (д-р П. Новак, Чехословакия), «Разочарование» (Йозеф Милк, Польша) и др.

Почетными грамотами награждены фильмы «Поиски самого себя» (Я. Бергерсен, Норвегия), «Неумирающее искусство» (К. Земан, Чехословакия), «Спрут» (Д. Ребиков, Франция), «Каменная симфония» (С. Олмер и Я. Грдличка, Чехословакия) и др.

Большой успех выпал на долю советских кинолюбителей. Фильмы «По рекам и озерам Вологодской области» (А. Богданов) и «Петропавловская крепость» (О. Распопов) завоевали призы, а картины «Спутники семилетки» (студия «Юнфильм», г. Ташкент) и «Новый конвейер» (Студия 1-го часового завода, г. Москва) — почетные грамоты.

во всех кинокартинах артисты должны появляться не иначе как в наглухо застегнутой одежде.

Возьмем такой пример. В рассказе Б. Лавренева «Сорок первый» и в превосходном одноименном кинофильме, поставленном Григорием Чухраем, есть следующий эпизод. Марютка и охраняемый ею поручик Говоруха-Отрок сидят около костра. Поручик говорит:

— Хорошо бы платье просушить. А то простудимся.

— За чем дело стало? От рыбы огонь жаркий. Скидай, суши!

Поручик помялся.

— Вы просушивайте, Марья Филатовна. А я там подожду пока. А потом я просушусь.

Марютка с сожалением взглянула на его дрожащее лицо.

— Ах, дурень ты, я погляжу! Барское твое понятие. Чего страшного? Никогда голой бабы не видел?

— Да я не потому... а вам, может, неловко?

— Ерунда! Из одного мяса сделаны. Невесть какая разница! — Почти прикрикнула: — Раздевайся, идол! Ишь зубами стучишь, что пулемет. Мука мне с тобой чистая!

В рассказе и в кинофильме Марютка и поручик раздеваются и сушат платье.

Допустим ли такой эпизод, не является ли он оскорблением для нравственности, данью натурализму? Я думаю, что вполне допустим и в нравственном и в эстетическом отношении. Ни читатель, ни зритель ни на секунду не сомневаются в нравственной чистоте Марютки. Совсем напротив, эта сцена как раз выразительно говорит о ее нравственной чистоте! На первый взгляд, в отрыве от контекста может показаться, что Марютка бесстыдна. Но ведь Марютка так говорит и поступает именно потому, что у нее в сознании не возникло даже тени каких бы то ни было нечистых помыслов! Отметим также, что эта сцена не имеет прямой связи и с возникновением любви между Марюткой и поручиком Говорухой-Отроком, который, говоря словами Б. Лавренева, «стал первым на счету девичьей радости» Марютки.

Конечно, этот эпизод можно воспроизвести в кино по-разному. Нужно ли со всеми подробностями показывать то, как раздеваются и сидят обнаженными «действующие лица»? Такой показ привел бы к нарушению замысла писателя: был бы сделан акцент там, где его не следовало бы делать, и поэтому эпизод, обретающий смысл в общем контексте произведения, стал бы самоцельным, трудно было бы ручаться, что в таком случае удалось бы донести до зрителей нравственную чистоту Марютки, а заодно и добрые намерения авторов. Вот в таком случае и было бы то, что называется натурализмом. По счастью, в кинофильме Григория Чухрая его нет. Там эта сцена раскрыта с тем чувством меры и такта, которое присуще настоящему искусству.

Искусство кино имеет свои особенности. В скульптуре, в живописи, в художественной фотографии красота человеческого тела может быть самостоятельным предметом изображения. Но в кино каждый эпизод должен быть подчинен целому, раскрытию образов в определенном сюжетном действии. Только в этой связи режиссер, актер и оператор могут дать образ красоты человеческого тела (безразлично, одетого или же обнаженного в той или иной мере).

Подлинное искусство является носителем кристально чистых нравственных идеалов, а это означает (я думаю, Вы согласитесь со мной, товарищ Бражникова) его непримиримость ко всякого рода натурализму и порнографии, с одной стороны, и к неоправданному аскетизму — с другой.

Л. Столович,
кандидат философских наук,
преподаватель философии и эстетики
Тартуского университета



Кинофестиваль «За прогресс науки и техники» проведен в Центральном парке культуры и отдыха имени М. Горького в Москве. Показ научно-популярных фильмов проводился по следующим программам: «В мире умных машин», «Власть над веществом», «Штурм космоса», «Только для мира», «Счет на секунды», «Здесь вы будете жить», «Путь к изобилию», «Зеленый друг», «С киноаппаратом вокруг света», «В мире животных».

Перед началом сеансов проводились встречи с творческими работниками — авторами фильмов, с учеными и передовиками производства.

•

В народном университете при Доме культуры строителей в поселке Раменки на Юго-Западе столицы состоялось несколько киновечеров с участием режиссеров и редакторов студии «Мосфильм». На одном из вечеров режиссер Е. Дзиган рассказал о том, как делается фильм, какое место в его создании занимают сценарист, режиссер, оператор, художник, композитор.

Современной технике, «чудесам кино» и комбинированным съемкам была посвящена беседа режиссера А. Птушко на другом вечере. Просмотр фильма «Сампо» сопровождался объяснениями его постановщика.

«Классики советского немого кино» — такова была тема третьего вечера, на котором выступал Сергей Юткевич и были показаны отрывки из фильма Сергея Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин».

•

Миллион зрителей ежемесячно просматривает фильмы в Орловской области, в которой работает 335 киноустановок. Большинство из них обслуживает тружеников сельского хозяйства. В этом году киносеть области значительно увеличится — откроются новые кинотеатры в Мценске — на 600 мест, в Болхове — на 300 мест, в поселке Кромы — на 300 мест и в райцентре Знаменка — на 250 мест. В конце года начнется строительство кинотеатра на 800 мест в Орле.

1925 ГОД

Появление романа «Безрадостная улица» было одной из причин преждевременной смерти его автора, австрийского литератора Гуго Беттауера. Выстрелом из револьвера он был убит националистами, для которых его книга, рисующая суровую картину жизни простых людей в послевоенной Вене, прозвучала как обвинительный акт.

Вскоре после этого, в 1925 году, режиссер Георг Вильгельм Пабст, австриец, работавший в Германии, экранизировал роман, что при сложившихся тогда обстоятельствах было вызовом, брошенным реакционным кругам.

Впервые в своей практике (а это был третий фильм, поставленный Пабстом) режиссер обратился к важным проблемам жизни и, преодолевая тенденции немецкого экспрессионизма, попытался дать реалистическую картину действительности. В истории немецкого кино эта попытка была одной из первых. Мастерство режиссера сделало картину значительной и принесло Пабсту мировую известность.

Послевоенная Вена показана в фильме наперекор традициям буржуазного кинематографа не танцующей, веселой, элегантной, а нищей, одолеваемой тяжелой послевоенной инфляцией. Подчеркнутые социальные контрасты: с одной стороны — бедность и безработица, с другой — роскошь и распутство,— все это было представлено Пабстом так неожиданно и ярко, что цензоры многих стран забеспокоились. В США этот фильм был запрещен. В Англии был устроен только один закрытый просмотр. В Австрии и Франции фильм значительно сократили. В Германии через год после выхода «Безрадостной улицы» на экран полиция пыталась прекратить его демонстрацию. Зато публика, привлеченная актуальной темой и пресыщенная реакционной кинофантастикой, встречала «Безрадостную улицу» очень хорошо. Особенным успехом этот фильм пользовался во Франции. Парижский кинотеатр, известный под названием «Стюдио дез Урсюлин», выбрал для своего открытия этот фильм. Успех был огромный.

Хорошо подобранный актерский состав фильма позволил режиссеру точно воплотить свой творческий замысел. Очень выразителен Вернер Краус в роли мясника, покупающего голодных женщин за кусок мяса. Аста Нильсен с большим мастерством исполнила трагическую роль уличной девушки. Девятнадцатилетняя Грета Гарбо, которая незадолго до этого дебютировала в Швеции, сыграв в этом фильме, завоевала мировую славу.

Взявшись за социальную тему, Пабст, по словам одного из западных киноведов, хотел, чтобы, смотря его фильмы, люди говорили не «как красиво!», а «как правдиво!» Однако ограниченность мировоззрения не дала ему возможности глубоко показать всю правду: он видел факты, но не проник в их сущность, и поэтому причиной всех человеческих трагедий на «безрадостной улице» оказывается в фильме не инфляция как следствие экономической системы капитализма, не империалистическая война и те, кто ее развязал, а лишь низость отдельных людей, умело использовавших кризис в своих корыстных целях, спекулянтов, содержательницы дома свиданий, мясника и т. д.

«Счастливый конец» фильма — появление некоего американца, спасающего девушку из разоренного семейства от содержательницы притона, тоже говорит о том, что Пабст не смог сделать верных выводов из показанных им жизненных фактов и явлений. Не сумел он также окончательно избавиться от влияния экспрессионизма. Персонажи фильма — бедняки, инвалиды войны, рабочие — показаны подчеркнуто «живописно».

Гнетущая, мрачная атмосфера в «Безрадостной улице» достигается не только реалистическими средствами, но и многими приемами, идущими от немецкого экспрессионизма.

Тем не менее «Безрадостная улица» представляет интерес как первый шаг к реализму на сложном и противоречивом творческом пути Пабста и как одна из наиболее важных вех формирования реалистического направления в немецком кино.

М. Астрахан

В нескольких строк

Клуб атеизма открылся недавно в ленинградском кинотеатре «Молодежный», которому в прошлом году было присвоено звание лучшего кинотеатра РСФСР. С докладами здесь выступили директор астрономической обсерватории Ленинградского университета В. Шаранов, профессор Д. Бирюков, Герой Социалистического Труда В. Карасев. Большой интерес зрителей вызвали показанные фильмы «Апостолы без маски», «Король бубен». В киноклубе атеизма демонстрируются фильмы, проводятся лекции и беседы, тематические вечера и конференции зрителей на научно-атеистические темы. Активное участие в работе клуба принимают народный артист СССР Ю. Толубеев, кинорежиссер Я. Фрид, оператор Л. Левитин.

●

Более 1300 киноустановок насчитывается в Молдавской ССР. Если в 1953 году киносеансы посетило 7 миллионов человек, то в 1959 году число их достигло 26 миллионов. Работники кинофикации республики обязались провести сплошную кинофикацию колхозов не за семь лет, как предусматривалось планом, а за три года. К концу 1961 года каждая центральная усадьба колхоза будет иметь стационарную установку.

●

В кинотеатрах Тбилиси «Руставели», «Октябрь», «Исани» проведен фестиваль азербайджанских фильмов. Зрители ознакомились с новыми художественными картинами Бакинской студии «Тайна крепости», «Настоящий друг», «Можно ли его простить?». Были также показаны документальные фильмы «Наш Азербайджан», «Весна азербайджанской культуры», «Покорители моря».

●

Исполнилось три года кинолаборатории Горьковского автомобильного завода. Лаборатория выпускает киножурнала. Кроме того, ею создано значительное количество фильмов, пропагандирующих технические знания.

Фильм «Конец Невицкого замка» посвящен событиям XVIII столетия, когда волны народных восстаний бушевали в Закарпатье и разгневанный народ сжег Невицкий замок — одну из крепостей угнетателей-феодалов. Этот фильм снимает Мукачевская любительская киностудия, созданная при городском Доме культуры и районном отделе культуры.

Автор сценария и режиссер — артист Мукачевского русского драматического театра Олег Малинский.

Студия начала работу более года тому назад съемкой небольшого фильма «Первое мая в Мукачеве». Потом был сделан короткометражный фильм-рассказ об автомобильной аварии, случившейся по вине пьяного водителя. Затем студийцы взялись за очерк о славных делах одной из первых бригад коммунистического труда — мукачевских паровозников и ремонтников. За ним последовал фильм «Туристскими тропами Закарпатья».

В студии занимается 40 человек, ее ведущий сценарист и режиссер — Олег Малинский, главный оператор и лаборант студии — заведующий физическим кабинетом Мукачевского сельскохозяйственного техникума Владимир Корчмарев.

УНИВЕРСИТЕТ НА ВАСИЛЬЕВСКОЙ

Менее года прошло с того дня, как лекцией С. Герасимова «Роль кино в современном обществе» открылся московский кинолекторий Бюро пропаганды советского киноискусства при Оргкомитете Союза работников кинематографии СССР. За этот недолгий срок кинолекторий прочно вошел в культурный обиход москвичей, накопил серьезный опыт работы по эстетическому воспитанию трудящихся.

Вначале были выпущены абонементы на четыре цикла лекций: «Кино — искусство миллионов», «История советского и зарубежного немого кино», «Советское и зарубежное звуковое кино», «Мастера советской и зарубежной кинематографии». Однако жизнь вскоре внесла в план работы лектория серьезные коррективы.

В соответствии с запросами и замечаниями слушателей программа была перестроена с таким расчетом, чтобы шире осветить современное развитие советского и зарубежного киноискусства. Лекции читали Н. Абрамов, С. Гинзбург, И. Долинский, С. Комаров, В. Колодяжная, Л. Погожева, Ю. Шер, Г. Чахирьян и другие историки кино и киноведы, а также творческие работники кино.

Ряд лекций был посвящен общетеоретическим вопросам киноискусства, кинопроизводству, современной кинотехнике, документальному и научно-популярному кино. По просьбе слушателей генеральный директор «Мосфильма» В. Сурин рассказал о работе этой крупнейшей киностудии Союза. Заместитель министра культуры СССР Н. Данилов выступил с лекцией на тему «Киноискусство в борьбе за мир».

Уже в самом начале работы лектория многие слушатели заявили о своем желании больше встречаться с теми, кто создает картины, чаще слушать их выступления. По просьбе слушателей был выпущен воскресный абонемент на вечера, посвященные творчеству отдельных режиссеров и актеров. Обычно к этим встречам организуются специальные фотовыставки. В течение сезона состоялись встречи с М. Роммом, Г. Рошалем, М. Донским, С. Юткевичем, И. Пырьевым, А. Каплером, Е. Габриловичем, Л. Орловой, В. Марецкой, М. Ладыниной, Т. Макаровой, С. Бондарчуком, П. Кадочниковым, Т. Самойловой и другими. На вечере «Навстречу жизни» выступали с рассказом о своей работе режиссер Я. Сегель, сценарист Б. Метальников, артист В. Авдюшко и другие.

— Нет ничего дороже этих непосредственных встреч, — говорит одна из молодых слушательниц лектория. — Рассказы режиссеров, сценаристов и актеров заставляют нас еще больше любить киноискусство, лучше разбираться в нем, серьезнее оценивать его значение.

С большим успехом проходят тематические вечера. Содержательными были вечера в ознаменование 90-летия со дня рождения В. И. Ленина, на которых Е. Габрилович рассказывал о создании сценария о Ленине, М. Ромм поделился воспоминаниями о работе с первым исполнителем роли Ленина в кино—Б. Щукиным, другой замечательный артист — М. Штраух рассказал о своей многолетней работе над воплощением образа Ильича. Запомнился и вечер, посвященный 25-летию со времени выпуска фильма «Чапаев».

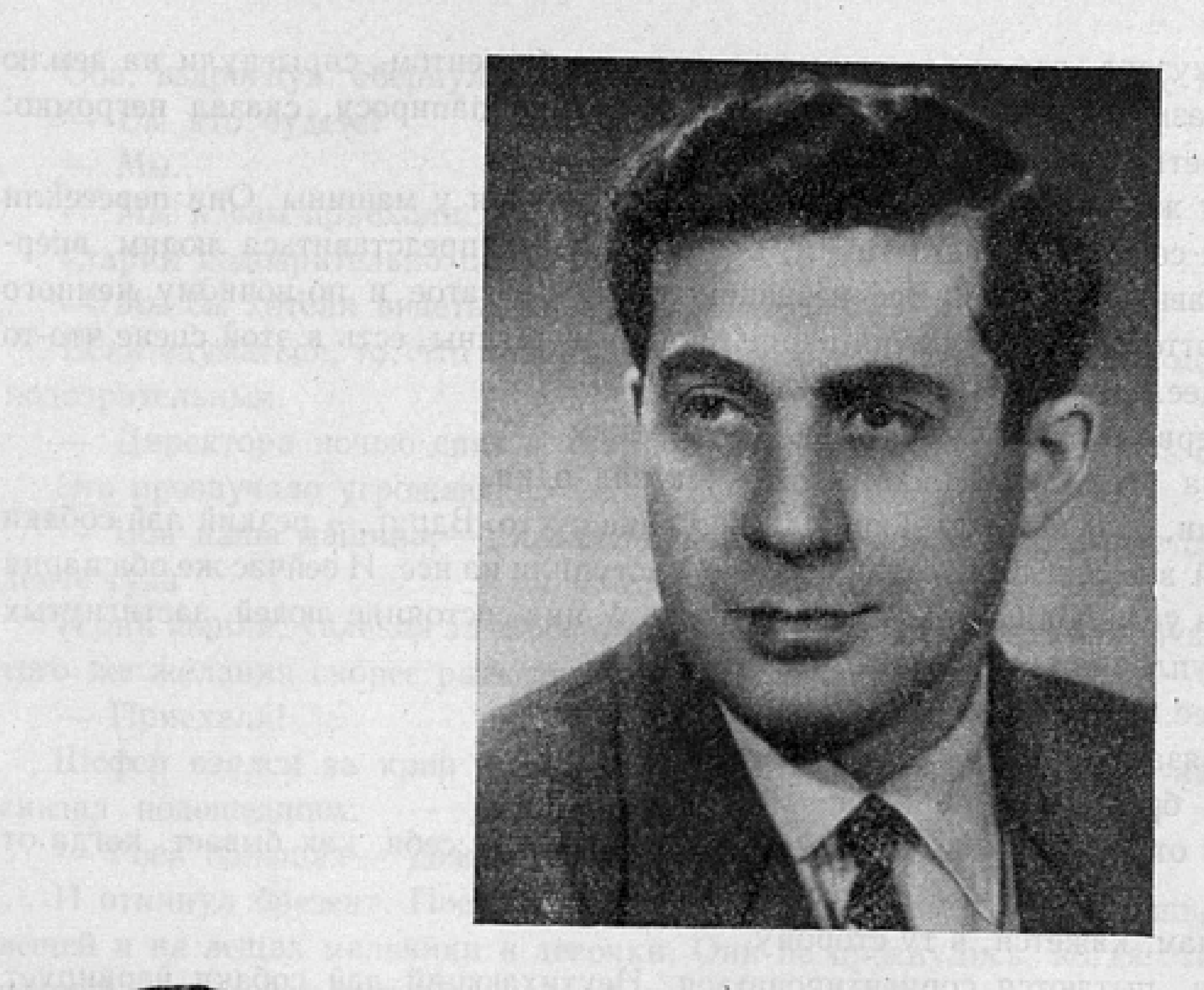
Творческие работники кино нередко выступают и с чтением лекций. За прошедший сезон в качестве лекторов выступали М. Ромм, А. Роом, Ю. Райзман, А. Птушко, А. Згуриди.

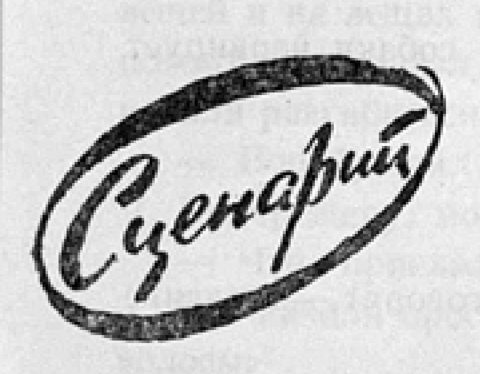
О жизнеспособности лектория говорит все растущая его популярность. Все абонементы сразу же раскупаются. Вначале лекции проводились четыре раза в неделю, но вскоре пришлось читать их почти ежедневно.

Большинство постоянных слушателей лектория — молодежь, главным образом студенты как гуманитарных, так и технических вузов (в том числе много студентов из стран народной демократии), молодые рабочие и служащие. Некоторые из них имеют по четыре абонемента и, кроме того, не пропускают ни одного вечера, на который продаются разовые билеты. Здесь можно встретить и пожилых людей, главным образом педагогов, библиотекарей.

Зал на Васильевской улице уже не может вместить всех желающих. К концу сезона было открыто шесть филиалов Московского кинолектория: в Доме ученых, в клубе строителей в Измайлове, в клубах и домах культуры химзавода имени Сталина, «Гознака», завода «Серп и молот». Занятия в них ведутся по основной программе силами тех же лекторов.

Добрая слава «университета на Васильевской» вышла не только за пределы Москвы, но и за пределы Советского Союза. Уже не раз по запросам из зарубежных стран туда высылались тексты отдельных лекций о киноискусстве





Григорий Бакланов

Горизонт

Летняя ночь. Степь. В пустынном небе — луна высоко над степью. По всему окружию небо слилось с землей, обняло степь. Тишина. Только до звона в ушах стрекочут кузнечики и белеет, уходя вдаль, степная дорога.

Где-то вдалеке возник движущийся огонек. Пропал за увалом. Только степь, и небо, и тишина.

Опять возник движущийся свет. Теперь ближе. Два огня. Это фары машины.

Движется машина по степи, крошечная в бесконечном пространстве. Два луча фар, вздрагивая на выбоинах, щупают впереди ночь и пыльную дорогу. Вспугнутые светом ночные птицы видениями перелетают дорогу перед самой кабиной. Суслики успевают в последний момент юркнуть в норы.

Промчалась машина, и опять смыкаются тишина и степь.

В свет фар попали какие-то строения. Неясно, что это. Может быть, окраина степного поселка. Побежала навстречу улица — широкая, пустынная и пыльная. Ни души. Ни одного человека не попадается навстречу. Машина затормозила у телеграфного столба. Заглох мотор. Стало совсем тихо. Хлопнула дверца кабины. Вылез шофер — молодой парень в тапочках, в брюках, заправленных в носки, в ковбойке, расстегнутой до пупа. В губах — погасшая искуренная папироса. Заглядывает под колеса, так что в первый момент даже неясно, отчего остановилась машина — может быть, поломка.

Сверху, из кузова, где что-то укрыто сплошным брезентом, спрыгнули на землю двое парней, разминая затекшие ноги. Шофер бросил папиросу, сказал негромко:

— Вон... Третий дом по той стороне...

Парни сразу же пошли в ту сторону, а шофер остался у машины. Они пересекли улицу. Поселок сейчас выглядит таким, каким он может представиться людям, впервые ночью попавшим в него. Все незнакомое, странноватое и по-ночному немного нереальное. И оттого что намерения парней пока что неясны, есть в этой сцене что-то настораживающее.

Дошли до первого дома. Огляделись по сторонам.

— Зайдем за угол, пока никого нет,— сказал один.

Быстро зашли, оглядываясь. Тишина. На улице пусто. Вдруг — резкий лай собаки в тишине. Такой внезапный и резкий, словно наступили на нее. И сейчас же оба парня выскочили из-за угла. Они смущены и напуганы. У них состояние людей, застигнутых на месте преступления. Оглядывают себя.

— Черт бы ее взял!..

— Она привязана...

— Кажется, брюки мне порвала...

Быстро идут от этого места, а собака лает, выходит из себя, как бывает, когда от нее побегут.

— Постой, нам, кажется, в ту сторону.

Остановились, пытаются сориентироваться. Неутихающий лай собаки нервирует и мешает им, и хочется уйти от него подальше.

— Чего она лает?

— Мы шли оттуда... Значит, машина должна быть там...

Смотрят. Машины на том месте нет.

Во всем их смущенном поведении, даже в голосах, какими они говорят,— желание показать, что лай собаки к ним отношения не имеет.

Вдруг они видят машину совсем в другой стороне. Странно... Оба выглядят сейчас совершенно затерявшимися.

— Я же говорил, что мы шли оттуда,— говорит один поуверенней, забыв, видимо, что перед этим показывал в противоположную сторону. Это Сергей Новоскольцев. Другой, Миша Луконин, умозаключил:

— Значит, мы шли на север...

— Ну да, на север. Вон Большая Медведица. А вон должна быть Полярная звезда.

— Всегда важно взять компас.

Они идут вдоль домов, торопясь, поскольку собака, за которой осталось поле боя, все еще лает.

У третьего дома, над крыльцом которого прибит плакат (что на этом плакате написано, в темноте нельзя прочесть), остановились.

— Здесь,— говорит Новоскольцев.

— Давай все же сначала зайдем...— попросил Миша.

Новоскольцев посмотрел на свои порванные брюки, и оба пошли за угол, оглядываясь. И тут становятся понятными их сугубо мирные намерения Они не успевают осуществить их. Они только зашли за угол и стали, когда за спиной их раздалось строгое покашливание:

— Кха-кхым...

Оба, вздрогнув, обернулись. Перед ними стоял сторож-старик с палкой:

— Вы кто будете?

— Мы..

— Мы к вам приехали...

Старик подозрительно оглядывал обоих.

— Мы бы хотели видеть директора совхоза.

Если вдуматься, то, что говорят они, в самом деле нелогично и может показаться подозрительным.

— Директора ночью спят,— старик все оглядывал их.— А я не сплю.

Это прозвучало угрожающе.

— Вон наша машина,— сказал Миша, словно предъявляя удостоверение.— Пойдемте туда.

И они пошли, увлекая за собой сторожа. Еще издали Миша закричал шоферу все из того же желания скорее разъяснить, кто они:

— Приехали!

Шофер взялся за край брезента. Он был влажный. Поглядел на свою ладонь, сказал подошедшим:

— Роса большая— дождя не будет.

И откинул брезент. Под ним в кузове в разных позах, согнувшись, спали среди вещей и на вещах мальчики и девочки. Они не проснулись, когда откинули брезент, потому что это был детский, крепкий сон. Но как только сняли с них эту тяжесть, они начали разгибаться во сне. Они еще видели сны. Кто-то сказал:

— Воробушки...

Вытер щеку, мокрую от слюны, открыл глаза и увидел небо:

— Что, приехали?

Все начали просыпаться. Одна из девочек, Римма, встала во весь рост, поправила волосы:

— Луна какая!

Ребята уже спрыгивали из кузова на землю.

— Братцы, приехали!

— Но я хорошо помню, было светло, когда я заснул!

— Из двадцати четырех возможных ты набрал как раз половину!

Сторож некоторое время молча смотрит на все это, творящееся у него на глазах.

— Постой, постой!— вдруг крикнул он, словно пытаясь остановить события.

Но теперь уже роли переменились. Когда он поймал за углом конторы двух отделившихся от всех мальчиков, он, представлявший в своем лице весь совхоз, был в своем праве и строг, а они — провинившиеся. Теперь они были все вместе и потому сильны, а он среди них — беспомощен.

— Вы кто будете?

— Уже есть. С сего числа — рабочие вашего совхоза,— отрапортовал Слава, подойдя,— можете ставить на довольствие.

— Так это вы — те самые, которые...

— Те самые, которые...— подтвердил Слава.

— Это вас еще с вечера ждали.

— Понимаю,— сказал Слава,— оркестра не будет, музыканты разошлись по домам.

— Чего? — не понял сторож.

— Я говорю, что мы, конечно, сыты, но если стол уже накрыт...

— Так это вас в школу,— сказал сторож.

— Только что кончили! — Слава козырнул. Но уже кто-то кричал:

— В школу—так в школу!

Хорошо быть молодым. Хорошо проехать по степи сотни километров, проснуться в незнакомом месте, ночью бодрым идти незнакомыми улицами и чувствовать только, что ты молод и жизнь хороша.

Ребята. девочки — с чемоданами в руках, с огромными рюкзаками (ребята на ходу выхватывают у девочек тяжелые чемоданы: у них еще все общее) в брюках, в штанах, так что видны напрягающиеся при ходьбе икры, в каких-то широкополых шляпах, в беретах, в кепках, повязанных по-пиратски платках — идут по спящим улицам совхоза. Вид у них несерьезный, вид школьников, собравшихся в туристский поход. Позади всех Слава, с двумя чемоданами, с рюкзаком за спиной, с гитарой, болтающейся на шее.

Кто-то затянул песню.

Вьется дорога длинная,
Здравствуй, земля целинная...

А за ними со своей палкой, стараясь догнать, спешит сторож. Но молодые ноги быстрей.

Они идут по совхозу уверенно, не спрашивая, куда идти. Идут с песней. Вместе они все найдут.

Вдруг Римма спохватилась:

— Стойте, Маша где?

Голоса:

— Машу забыли!

Римма бежит обратно к машине. Шофер заводной рукояткой пытается пустить мотор, вот-вот он заведется.

— Стой! Мы Машу в кабине забыли!

Но даже этот крик не смог разбудить Машу. Она спала, сжавшись на сиденье, согревшаяся от мотора. Множество свертков, мешочков, кошелок, каких-то банок окружало ее. Маша обнимала их во сне.

Встав на подножку, Римма растолкала ее:

— Маша!

— Что, приехали уже? Ну вот, так и знала, что меня никто не разбудит.

— Маша! — сказала Римма с глубоким чувством. — Без тебя мы пропадем в первые часы нашей самостоятельной жизни, ты это знаешь. А тебя чуть не увезли вместе с продуктами.

— Надо было меня разбудить. Когда я волнуюсь, я всегда сплю. У меня это нервное.

— Ты нервный человек, Маша, мы знаем. Давай скорей продукты.

И Римма закричала в ночь:

— Мальчики! Сюда! Требуется рабочая сила!

Несколько мальчиков, подбежав, схватили свертки, кошелки, банки, схватили Машу и все вместе побежали догонять класс.

Тем временем сторож открывает дверь школы. Новоскольцев спрашивает требовательно:

— Все же где мы увидим директора совхоза?

— А на Буруктале.

— Что это такое — Буруктал?

— Буруктал-то? Да весь народ знает. Озеро у нас такое — Буруктал.

— «Извини, что меньше, чем Тихий океан...»— пропел Слава.

— Чего?— не понял сторож. Но в это время дверь открылась, включили свет, и все увидели небольшой зал, не то физкультурный, не то актовый. В него на лето были составлены парты одна на другую, несколько классных досок, свернутые маты, шведская стенка по одной стене. В дальнем конце — что-то вроде сцены, кулисы, какие-то транспаранты, плакаты, поставленные стоймя, декорация деревни и небоскребов, таких небоскребов, какими их представлял себе местный художник; несколько музыкальных инструментов и среди них — огромная балалайка, стоящая почему-то на табуретке. А посреди зала — из трех сдвинутых классных столов общий накрытый стол.

— Комментарии излишни,— увидев этот стол, тихо сказал Слава, потрясенный.

И все ребята, с мешками, с чемоданами, двинулись к этому столу.

Они сидят за столом в своих полутуристских одеждах, некоторые в широкополых шляпах, молодые, проголодавшиеся, шумные.

— Есть пирожки!— кричит одна из девочек.

Это достают домашние припасы, все то, что было им уложено в дорогу мамами, которых почему-то стесняются в этом возрасте. Может, потому, что мамы «не понимают» и вообще отстали от жизни.

Слава схватил большую алюминиевую миску, поставил посреди стола.

— Давай сюда пирожки!

И в миску, в общий котел, посыпались пирожки, бутерброды, яйца, котлеты. Один мальчик, Женя, уже поднес ко рту вареную куриную ножку.

— Стой! — крикнул Слава. И, отобрав, поднял ее над головой. — Кому?

— Мне!— закричало несколько голосов. Слава вручил ее одной из девочек и, повернувшись к мальчику, который сам хотел съесть эту данную мамой в дорогу куриную ножку, сказал грозно:

— Вот так, не дрогнув, поступим с каждым индивидуалистом!

Они едят жадно, с тем аппетитом, который бывает только у очень молодых людей и только в дороге, не дома. И все, что происходит сейчас с ними,— это веселое приключение, это первый привал в начале большого пути. А в углу зала стоит школьная доска, и на ней полустертые, написанные мелом цифры: «2+2=4»— их вчерашний день, их, по сути дела, еще сегодняшний день, от которого, как им кажется, они уже далеко ушли.

Вдруг одна из девочек закричала брезгливо:

— Ой, тут что-то мокрое!

Извлекли из-под стола и поставили между тарелками вещмешок. Он был мокрый. Слава развязал вещмешок, достал на свет термос. Из него капало. Слава подставил ладонь.

— Чей термос?

Все начали оглядываться. И постепенно все глаза остановились на Жене. Он сидел багровый, сжавшийся.

— Что это?— вопросил Слава грозно.

— Это — суп,— сказал Женя жалким голосом.

— Какой суп?

— Куриный... Вы курицу съели, а это от нее суп...

Хохот.

— Ой, девочки, мама дала ему в дорогу куриный суп!

Женя что-то говорит, оправдываясь, но его не слышно. Слава обходит стол, торжественно неся перед собой разбитый термос, из которого капает, ставит его перед Женей, говорит что-то, видимо, остроумное и безжалостное. Но его тоже не слышно, потому что все хохочут, хохочут задыхаясь, вытирая слезы со щек. И тогда Женя, которого засмеяли, кинул коркой в Славу. Тот пригнулся, и корка упала у двери, у ног сторожа, о котором забыли. А он, крестьянин, стоял и смотрел на все это, смотрел, как бросаются хлебом.

Голос:

— Какой здесь вкусный хлеб!

Одна из девочек разламывает хлеб, показывает старику:

— Какой у вас вкусный хлеб!

Другой голос:

— Так садитесь с нами!

Старик нагнулся, поднял корку хлеба, обтер, положил в карман и вышел. Все смотрели туда, где он стоял. Пустая дверь.

Стол, на котором в беспорядке все, что они не смогли доесть. А ели безжалостно, оставляя куски, как едят незаработанный хлеб.

Свет погашен, только луна светит в окна, и комната сейчас имеет странный вид. На полу, на сдвинутых партах, на стульях, на разостланных матах, на сцене спят дети. Это неважно, что им по восемнадцать лет, что они кончили школу, что они знают тригонометрию и алгебру,— с мамиными думочками под щеками, укрытые домашними одеялами, плащами, они сейчас — дети.

А в лунной двери два черных силуэта: Римма и Сергей. Они стоят каждый у своей притолоки. Волосы Риммы светятся от луны.

Спит степь. Лунная тихая ночь.

Жестом мужчины Сергей достает из кармана коробку папирос, закуривает. Римма смотрит в степь.

— Вкусный хлеб...— говорит она.— Ели незаработанный хлеб и кидались корками. А он, крестьянин, смотрел на это... Стыдно!

— Видишь ли...— сказал Сергей.— Ну, а вот когда мы, например, разобьем дорогую тарелку. Ведь это тоже труд людей. Но мы же не устраиваем из этого трагедии.

Римма не сразу посмотрела на него:

— Ты голодал когда-нибудь?

— Я? Ну, голодал...

Римма посмотрела на него и все поняла.

— А я голодала. Этого всего может не быть — красивых тарелок, вещей. Но хлеб... Ты знаешь, я просыпалась от запаха хлеба, а его не было...

Она нервно вздрогнула. Сергей снял с себя пиджак, ласково и виновато надел на нее.

— Прости меня. Я соврал, что голодал.

Она сказала не сразу:

— Ты начал по-настоящему курить.

Миша спал под столом. Он проснулся от холода, увидел на фоне лунной ночи Римму и Сергея. Достав из ботинка часы, Миша посмотрел время. Было поздно. Он встал, босиком пошел к ним:

— А что вы здесь стоите?

— Мы дежурные,— сказал Сергей и пустил дым. Римма сказала с вызовом:

— Мы луну стережем.

Он видит, что Римма в пиджаке Сергея.

— Хотите, я могу подежурить...

— Иди, Миша, спать,— сказал Сергей покровительственно.

— Пожалуйста. Как хотите...

Пошел. Но вернулся с полдороги. Заговорил по-деловому, словно это и была цель его возвращения:

— Да, Сергей, нам надо продумать, о чем мы завтра будем говорить с директором совхоза.

Сергей молча посмотрел на Римму. Римма молча посмотрела на Сергея.

— Спи, Мишка,— сказал наконец Сергей.

— Ну, как хотите!

И пошел. Но ноги несли его в обратную сторону, и он опять вернулся.

— Да, я еще вот что хотел сказать,— говорит он, хмурясь.— Очень неудобно получилось со стариком-сторожем. Кидались при нем корками и потом его же пригласили есть его хлеб.

Римма вдруг сказала озлобленно:

— А когда мы разбили термос... Ведь это тоже труд людей! Почему ты тогда не кричал?

— Я вообще не кричу... — Миша посмотрел на нее, посмотрел на Сергея. Он что-то старался понять.— И, по-моему, Римма, ты говоришь сейчас не то, что думаешь.

После этого, повернувшись, Миша ушел.

Сергей и Римма стоят молча.

— А мне обидно,— сказал Сергей,— что я не голодал, раз ты голодала.

Она посмотрела на него с нежностью.

Опять они стоят молча, смотрят в лунную степь.

Сергей тихо, словно про себя, прочел:

За рекою — чужое село,
Дым веселых рыбачьих костров,
Чье-то счастье от горя ушло
На полсотни шагов...

Внезапно рядом, так что они вздрогнули, раздался хриплый голос:

— Браток, дай закурить!

Около Сергея стоял мрачного вида парень, здоровый, в тяжелых сапогах, с голыми грязными плечами, в грязной майке, в замасленной фуражке, из-под которой торчал

спутанный чуб. И, как им показалось, он был пьяный. Зачем-то вынув из кармана штанов мелочь и табачные крошки, он подул себе на ладонь и ссыпал мелочь обратно в карман.

— Пожалуйста!— сказал Сергей нарочно громким голосом, стараясь не показать, что испугался, и протянул коробку. Крупные пальцы парня загребли папиросы. Одна упала на землю, одну он взял. Нагнулся за упавшей.

— Да вы не подымайте. Пожалуйста, я еще дам,— говорил Сергей бодро. Парень молча сунул поднятую папиросу за ухо.

— Спички есть?

Сергей быстро достал спички, зажег. Парень оглядел Римму, нагнулся прикуривать. Рядом с сапогом его сидел на земле щенок и зевал. Прикуривая, парень еще раз снизу глянул на Римму.

— Вот тоже,— сказал он своим хриплым голосом,— жену скоро в больницу везти.

Помолчал.

— И опять же отвезешь, а она девку родит...

«Во как»,— уже без слов, одним выражением лица сказал он и пошел, тяжело шаркая сапогами. У его ноги бежал щенок.

Сергей и Римма стояли оробевшие.

На деревянных мостках сидят дед и внук. Ранний-ранний час. Солнце только поднялось над степью, небо чистое, воздух прозрачен, и спокойная вода в озере блестит под косыми лучами. Только утром, пока воздух и земля не накалены, степь бывает такой свежей, да и то у воды.

Дед опустил ноги в воду. У четырехлетнего внука ноги до воды не достают. Дед весь волосатый: и лопатки, и грудь, и живот, только там, где волосам положено быть,— на затылке — блестит коричневая от загара лысина. Трусы на нем размером с добрые шаровары.

Внук таких обременительных вещей, как трусы, не носит. Голенький и гладкий, сидит он рядом со своим массивным дедом, во всем подражая ему. Дед взял обеими руками жировую складку на животе:

— Думаешь, это хорошо?

— Дед, а у меня тоже есть,— сказал внук с гордостью и ручонками оттянул кожу на животе.

— А думаешь, мне оно нужно? Нет, мне оно не нужно,— вздохнул дед. Потом зачерпнул горсть воды, заботливо, с мужской лаской намочил стриженый затылок внука, чтобы солнце не напекло, и маленьким казался четырехлетний человек в его руках. Намочил свою лысину и несколько раз плеснул водой себе на плечи и на грудь, каждый раз будто пугаясь. И вдруг всей тяжестью обрушился с мостков, подняв дикий столб пены и брызг.

— Это — директор совхоза?— спрашивает Новоскольцев, указывая на воду, где уже вынырнула и отфыркивается седая голова. Вместе с Михаилом и всем классом, который толпится несколько подаль, они стоят наверху около директорского «газика» с полотняным верхом.

— Директор,— сказал шофер, словно вступаясь за честь директора.— Андрей Иванович Голованов.

Тем временем директор, стоя в воде, купал в вытянутых руках внука, и тот счастливо визжал всякий раз, как его окунали.

Когда Новоскольцев и Миша подошли, Голованов в брюках, натянув на мокрую спину сразу прилипшую рубашку, сидел на шаткой, в одну доску скамейке, курил, щурясь, и думал.

Новоскольцев покашлял за его спиной, давая о себе знать.

— Входи, не бойся,— сказал Голованов, не оборачиваясь.

Новоскольцев и Миша зашли так, чтобы он видел их.

Берег подымался кверху, и там, наверху, виден был побеленный дом, и летняя кухонька дымила перед домом. Множество огромных эмалированных кастрюль, перевернутых дном кверху, блестело на солнце. И на плите стояли огромные кастрюли и такая же огромная сковорода.

— Андрей Иванович, завтракать иди!— позвала от плиты женщина в белом платке, повязанном по-крестьянски.

— Мы, собственно, можем подождать,— поспешил сказать Миша. Директор глянул не на него, а на подходившего сверху, оттуда, где был дом, низенького и потому казавшегося особенно тучным человека — Козыря.

— Это вам ждать долго придется,— сказал он, и все они трое — директор, Козырь и шофер Сеня, понимая друг друга, усмехнулись.— Вот позавтракаем — и в степь. В аккурат к вечеру вернемся.

Козырь сказал:

— Гляди, помидоры-то вечером поливали, а уже попеклись.

Но Голованов посмотрел не на свои помидоры, а за озеро, где были совхозные плантации.

— Движок достал?

— Забазировано,— сказал Козырь и хлопнул себя по карману. Он хотел сесть рядом с директором на скамейку, но тот предупредил вовремя:

— Не садись, обломишь.

А ребята всё стояли. И разговор этот велся при них так, словно их здесь не было. Пользуясь моментом, Миша начал:

— Мы кончили десятый...

Но Козырь прервал:

— Подкати-ка, милок, вон тот камешек.

«Милок» относилось сразу к обоим — Сергею и Мише, а «камешек»— был большой камень, вросший в землю. Напрягаясь изо всех сил, еле выворотив его из земли, они катили этот камень к Козырю. А директор, и Козырь, и шофер смотрели, и ребятам особенно стыдно было чувствовать свое бессилие.

— О це дило,— сказал Козырь, когда камень подкатили. И с кряхтением уселся на него.

Ребята тяжело дышали. Но в общем работа эта сблизила всех.

— Мы,— заговорил теперь Сергей,— кончили десятый класс и вот всем классом решили поехать в ваш совхоз работать и жить.

За спиной директора весь класс закивал, помогая Сергею морально.

— Читал. Знаю.— Голованов не спеша разглядывал обоих.— Кто из вас кто?

— Он,— Сергей показал на Мишу,— бывший комсорг. Мы решили, чтоб так все оставалось пока. Я тоже был членом комитета комсомола.

— Само начальство,— подвел итог директор, и все вокруг него заулыбались, не обращая внимания на то, что смущают этим ребят. Директор несколько раз не спеша затянулся.

— Что ж мне с вами делать?

Среди класса, столпившегося за спиной директора, прошло волнение. Жестами они старались что-то подсказать Сергею и Мише — совсем как в школе, когда кого-нибудь из них вызывали к доске.

— Не понимаю,— сказал Сергей, через голову директора все время обменивавшийся взглядами с классом.— Может быть, вы не поняли нас: мы работать приехали!

Весь класс страстно закивал. Тут только Голованов впервые оглянулся, увидел их, и мгновенно ребята, как под взглядом учителя, стихли, словно это не они подсказывали.

— Чего не понять,— сказал он.— Понял.

— Но вам же нужны рабочие?

— Нужны. Во как нужны!— Голованов сказал это так душевно, словно родному человеку поведал о самой большой своей нужде. И все его соратники завздыхали.

— Андрей Иванович,— сказал Миша.— Вам самому когда-то ведь тоже было восемнадцать лет.

Весь окутанный табачным дымом, Голованов молчал.

— Было,— ответил он наконец и погладил по голове внука, который терся у его колена.— Это ты верно сказал.

И поднял пристальные глаза.

— Плотницкое дело знаете?

Взгляд в сторону класса. Там некоторая растерянность.

— Вообще-то мы могли бы...

— Кузнечное дело знаете?

— Мы трактор знаем,— не очень уверенно сказал Миша, но директор на эти его слова даже внимания не обратил.

— Коня запрячь можете?

Опять взгляд в сторону класса. Там что-то подсказывали, кивали.

— Коня мы можем запрячь!

— Ну, когда так — ладно,— сказал директор, все поняв. Он размазал ботинком окурок по земле, встал.— Денек-другой отдыхайте, а там сообразим. Чего надо вам, это я все сказал.

— У нас так,— сказал Козырь,— директор спит, а служба идет.

— Устроили-то вас неплохо?— спросил Голованов.

И кивнув на Мишино «спасибо», словно другого и не ждал, двинулся к дому. За ним шли Козырь, внук и Сеня.

Ребята вернулись к товарищам расстроенные. Все вместе двинулись от берега в гору.

— Впечатление такое, что мы им не нужны,— сказал Слава.

Тут их догнал Козырь. Кивнув на дом директора, сообщил, словно по секрету:

— То наш партизанский командир. Батько! Как стали подымать целину, покликал нас. А мы всегда за ним!— Достал из кармана две пачки папирос.— Табак курите?— и сам ответил:— Ку́рите.

Отдал папиросы Новоскольцеву. Из другого, тоже глубокого кармана вынул на ладони конфеты и среди них весь в крошках табака кусочек сахару, протянул девоч-

кам. Те, чувствуя себя стесненно, разобрали конфеты. Сахар Қозырь обдул и сунул обратно. Похвастался, хлопнув себя по карману:

— Тут всегда забазировано!

Усмехнулся вдруг. Отличительная особенность его разговора в том и состоит, что ему одобрения не надо — он сам говорит, сам смеется.

— Тоже приезжала к нам экскурсия. Немцы! Из ФРГ.

Опять усмехнулся, покрутил головой:

— Переводчик говорит: «Вы им не говорите, что вы — партизаны. Убегут!» Ну, угостили мы их неплохо. Все равно ночевать не остались.

И такое довольное было у него лицо, что поневоле улыбнешься.

— Ладно,— сказал он.— Коня вам дам, как себе!

И сунул руку Новоскольцеву:

— Қозырь! Бывший командир подрывников. Теперь по снабжению.

Ребята, человек восемь, запрягают на полевом стане коня. Он коротко привязан к столбу, а мальчики, взявшись за оглобли, катят к нему телегу. В тот момент, когда они уже телегу подвели, конь совершенно спокойно перешел на другое место, и весь тонко продуманный план лопнул.

Голоса:

— Надо просто, чтоб он не видел.

— Закройте ему глаза!

Слава, бросив оглоблю, говорит с восторгом:

— Мне это напоминает анекдот, как один украинец едет на телеге, везет овес...

Миша:

— Слава!

— Пожалуйста, могу не рассказывать. Но, честное слово, вы этого анекдота еще не знаете.

Миша:

— Слава!

— Пожалуйста!— и опять берется за оглоблю. Қоню закрывают глаза. Несколько человек осторожно подводят к нему сзади телегу. Пожилой казах, сидя верхом на смирной лошаденке, качает головой: он еще такого не видел. Несколько рабочих совхоза смотрят на все это, как на спектакль.

Одна из девушек, сорвав пучок травы, сует коню в морду:

— На, ешь, ешь, дурак.

Қонь жует, но когда оглобли подводят близко, опять переходит на другое место при полнейшем удовольствии публики.

Қазах качает головой:

— Один конь — десять девка? Зачим столько девка?

Маша гневно посмотрела на него. Тем временем Слава, пользуясь моментом, не выпуская оглоблю из рук, все-таки рассказывает кому-то свой анекдот, при этом ужасно торопится:

— Понимаете, едет один украинец на телеге, везет овес. Навстречу ему другой украинец...

Заметил на себе взгляд Миши, смолк. В третий раз подводят телегу сзади. В публике ждут. И когда конь в третий раз отходит,— хохот.

Один из рабочих в синем комбинезоне спрашивает:

— Зачем вы его запрягаете?

Ответить спешит Слава, которому так и не удалось рассказать анекдот:

— Понимаете, по идее, мы будем возить на нем обед. Но сейчас мы хотим ему же привезти корм.

Бросив оглоблю, он подходит к морде коня:

— Ты можешь понять, что мы тебе же хотим привезти корм? Или ты настолько животное, что ты даже этого понять не можешь?

По морде коня не видно, насколько все это до него дошло. Казах цокает языком:

— Один конь — десять девка. Тца, тца, тца... Прогони девка.

Маша вдруг гневно подходит к нему:

— Слушайте, ваше феодально-байское выступление мы уже слышали. Понимаете?

Она идет к коню. Как при всяком решительном действии, симпатии и любопытство в толпе переметнулись на ее сторону. Ребята видят, что она хочет влезть верхом.

Голоса:

— Машка, ты с ума сошла!

— Маша, мы понимаем твои добрые намерения, но конь не поймет.

Кто-то из рабочих говорит:

— Кто на ком ездить-то будет?

— Товарищи!— кричит Слава. — Сейчас мы будем присутствовать при запуске нового спутника!

Конь со свойственной ему хитростью ждет. Казах, сидя верхом, цокает языком: «Тца, тца, тца...»

— Машка, он тебя закинет на орбиту!

Маша, цепляясь за гриву, лезет на коня, маленькая и яростная.

— Они над нами смеются, вы что, не видите? Мы им докажем...

И когда она влезла и оказалась верхом, конь двинулся, потом перешел на ленивую рысцу: оказалось, он был некрепко привязан.

— Ну, что же вы?— держась руками за гриву и оборачиваясь, кричит Маша.— Давайте оглобли! Давайте же!..

Полдень. Безветренно, душно. Над степью желтый зной и выцветшее небо. Оно слепит. Ни клочка тени на земле, ни облачка над головой. Всю свою тень комбайн тащит за собой по стерне.

Римма облизывает пересохшие, потрескавшиеся губы. Платок низко надвинут, пот заливает глаза, она смахивает его рукой. Копнитель болтает из стороны в сторону, Римма то и дело стукается боком о перила. Она хватает жгут соломы обвязывает перила: теперь хоть не так больно ударяться. А из хобота все сыплется и сыплется солома, Римма едва успевает разравнивать ее вилами.

Близится ряд копен. Вдали они вытянуты, как по шнуру, ближе к комбайну — копны бесформенные, рассыпанные, брошенные где попало: позорные следы Римминой работы.

Две руки: Риммы и загорелая рабочая Шурина рука одновременно нажимают рычаг. И эта копна становится ровно и точно.

Комбайнер Николай машет трактористу и выключает мотор. Тишина. Становится вдруг слышна степь и дальние гудки других комбайнов.

— Отбо-ой!— кричит Николай и первым спрыгивает с комбайна.

Шура, Римма спускаются на землю.

— Жива?— спрашивает Римму Николай.

— Как будто. Еще не разобралась.

Она завязывает платком ладонь, натертую древком вил до мозолей, затягивает узел зубами.

— Это поначалу,— говорит Николай.— Потом вся шкура дубленая станет. А ты девка ничего. Свой почерк вырабатывается. Вроде моей Шурки будешь. Видала ее копны? Как по шнуру стоят.

— Да ладно тебе,— останавливает его Шура. Но Римме приятна его похвала.

Говоря все это, Николай отбирает инструменты, идет к комбайну, чтобы, пользуясь остановкой, сделать короткий осмотр.

— Давайте я помогу,— говорит Римма.

— Поможешь?..— Николай как бы соображает.— Ключ гаечный держать приходилось?

— Могу,— отвечает Римма не вполне уверенно.

— Так... Хорошо... На-ко,— он дает ей в руку большой гаечный ключ.— Да не так, вот как держи! Держишь?!

И, оставив Римму стоять с ключом, как солдата с ружьем, полез очищать транспортер от соломы. Откуда уже крикнул:

— Ты только крепче держи! Не бросай!

Поздно догадавшись, Римма бросила ключ.

— И еще сына хочет,— говорит Шура, подойдя. Она беременна, и это сильно заметно.— Чтоб я их обоих за руки в детский сад водила. Знала б моя мать, сроду б за него не отдала.

— Потому-то в тот год матерей на целину не пускали,— донесся голос Николая.

Шура вздохнула, словно обреченная всю жизнь с ним мучиться. А сама любила его, это видно.

Римма спросила:

— Вы здесь познакомились? Или раньше друг друга знали?

— Мы — целинщики,— сказала Шура.

Она развязала узелок в тени комбайна. Сама говорила тем временем:

— Ты, главное дело,не робей. Машина это сразу чувствует. Уверенно бери ее, чтоб она хозяйскую руку понимала, тогда она тебя слушать будет.

Вылезший из комбайна Николай сказал с гордостью:

— Вот эти самые ее слова даже в «Огоньке» были напечатаны. «Хозяйка степи» очерк назывался. И фотография большая. Там даже про меня есть. Мол, муж хозяйкин. Поняла теперь, кого сменяешь?

— Да ладно тебе!

Николай сел на землю рядом с разостланным платком, на котором Шура раскладывала обед:

— Перекур с дремотой?

Видя, что они собираются обедать, Римма деликатно отошла в сторону.

— Ты куда! Садись с нами,— позвала Шура.

— Спасибо,— сказала Римма.— Вы пока обедаете, я на ток к ребятам схожу. Тут близко. Нам тоже должны обед привезти.

Шура поискала, чем бы ее угостить, протянула два пирожка:

— На-ко вот. Домашние.

— Спасибо,— сказала Римма и с пирожками пошла по стерне. Николай смотрел ей вслед.

— Ты чегой-то ботинки-то новые надел?— перехватив его взгляд, спросила Шура.

— Здорово живешь!— удивился Николай.— Сама ж ты мне их привезла.

— Гляди-и!— Шура погрозила ему куском хлеба, впрочем, беззлобно.— Думаешь, не вижу? Все вижу. Помню, как ты меня обхаживал.

На току грузят машину. Стоя по колено в зерне, как в песке, ребята лопатами кидают зерно на транспортер, а с транспортера оно струей течет в машину. Ребята — голые по пояс, девочки — в майках, все они в хлебной пыли, и видно, что уже устали. Заметили Римму.

— Риммка, тебе обед привозили?

— А я думала, вам привезли...

Машина с зерном отходит. Ребята, радуясь перерыву, садятся в зерно, кто где стоял.

— Нет, Машка — музейный экземпляр.

С подъехавшей машины соскакивают грузчики — Миша и Слава.

— Не привезла? Она же черт те когда выехала!

— Тоже нашли кому доверить! Ее за смертью посылать.

— Она просто опасная дуреха!

— Сегодня же разжалуем в рядовые.

— А у меня два пирожка есть,— говорит Римма.

— Так чего ж ты раньше молчала?

У нее сразу выхватывают пирожки. Они переходят из рук в руки, каждый откусывает, и пирожки на глазах катастрофически уменьшаются.

— Я тоже не ела!— кричит Римма, догоняя пирожок, а он уже переходит в другие руки.

— Врешь, ела!— кричат ей.

— Честное слово, не ела!

Ей удается отнять у кого-то изо рта уже самый кончик пирожка.

— А я сегодня научилась копны ставить,— говорит Римма.

Общий хохот.

— Честное слово! Николай даже сказал, что у меня свой почерк вырабатывается. Как у Шуры.

— Видишь?— с гордостью указывает на ток Миша. Половина его пустая.— Это все зерно было. А она копны научилась ставить!

Развалившись на зерне, Сергей ковыряет в зубах соломинкой.

— Просто из любопытства хотел бы я знать, где сейчас Маша?

Маша везет обед. Впереди — мостик. Как только проехали мостик, лошадь спокойно поворачивает назад. Маша изо всех сил тянет правую вожжу, хлещет лошадь хворостиной, но та, абсолютно не обращая на нее внимания, поворачивает налево, опять переходит мост и тут останавливается с самым невинным видом. Соскочив, Маша побежала к ее морде.

— Господи, ну за что мне такое наказание?— кричит она в отчаянии, со слезами в голосе. А кругом степь, ни души. Только на ближнем кургане сурок высунул морду из норы, слушает.— У меня остывает все! И переболталось. Можешь ты это понять или нет?

Лошадь вздыхает всем нутром, глаза у нее сочувственные. Гудок машины: встречный грузовик не может переехать мост. Шофер высунулся в дверцу:

— Не тянет?

— Понимаете, она через мост не хочет идти!

Тот, заинтересованный, вылез из кабины, идет к Маше.

— Надо подкрутить...

Увидел лошадь поближе.

— Так она выбракованная. Таких всегда либо на кухню отдают, либо в пожарную команду...

В кабине грузовика, подвинувшись на сиденье, ниже опустился Козырь, чтоб его не было видно. Это он удружил ребятам, дал им лошадь «как себе». Ничего не поделаешь: такова уж природа снабженцев.

— Пошли, милая,— взяв под уздцы, шофер ведет лошадь через мост. Отведя подальше, говорит Маше:

— Садись. Теперь она пойдет. Тут на сто километров моста не встретишь. А что не то — сразу включай третью скорость.

И дает ей хворостину.

Вечереет. Тяжелое красное солнце опускается в пыль за край степи. Ребята, заплетая ногами от усталости, грузят очередную машину зерном. Все они невероятно грязные и потные. Одна из девочек, глянув в сторону остановившегося комбайна, говорит грустно:

— А там уже ужинают...

От комбайна идет к ним Римма. Вдруг кто-то заметил приближающуюся с другой стороны повозку:

— Машка едет!

Маша кричит еще издали:

— У меня вода была, но ее всю по дороге выпили. Я же не могла отказать.

Мальчики молча грузят зерном машину. Они словно не замечают ее.

Маша, подъехав говорит:

— Шофер сказал, что на сто километров моста не встретишь, а там опять был мостик...

Все молча работают.

— Мальчики, ну ругайтесь же...

Огромная оранжевая луна подымается из-за края земли. Навстречу ей врозь, взявшись за руки, обнявшись, идут по степи ребята. Лица их освещены ее странным светом.

— Мы — как первые люди на земле!— с восторгом говорит Римма.— Как будто ничего еще нет, мы первые, ночь и дикая луна подымается из-за горизонта, и мы смотрим на нее дикими глазами.

Женя:

— Ребята, череп!

Слава:

— Конский череп.

Все остановились, разглядывают белый череп на земле. Сергей взял его в руки. Одна девочка сказала:

— Зубы!..

Новоскольцев вдруг поднял череп над собой. Декламирует почти по «Гамлету»:

— Вот — череп. Белый конский череп. Здесь были губы... Где теперь они? Где прыжки его? Где звонкое ржание? Всю жизнь возил он на себе обед и воду. Неужели только в этом состоит итог жизни?

Он потрясает конским черепом, в нем что-то гремит.

— Исключительная его голова полна теперь исключительной грязи.

Он бросил череп.

— И ничего подобного!— сейчас же сказал Миша.— Он был вольный конь! Он хорошо прожил жизнь! Он скакал в атаки навстречу ветру! И умер гордый в вольной степи!

Девочки аплодируют.

— Садись!— говорит Слава.— Есть пыл, но «Гамлета» не знаешь. И вообще спускаюсь с небес поэзии к жизни: кто нам будет стирать? Я приношу пользу обществу, а майка на мне грязная.

Две подружки, Вера и Дуся, сказали вместе:

— А почему девочки не говорят: «Кто нам будет стирать?»

Слава:

— Этого еще не хватало! У нас, кажется, равноправие.

Римма тут же нашлась:

— Вот и будешь стирать себе сам, раз равноправие.

— Пожалуйста,— говорит Слава,— можете не стирать. У меня тоже есть самолюбие. Буду ходить грязный.

Он отходит, очень грязный и очень живописный. Но он еще не сдался. Он обращается к властям:

— Миша, ты комсорг, в конце концов, или не комсорг?

— Я комсорг,— говорит Миша,— но в уставе, видишь ли, нет пункта, обязывающего комсомолок стирать твои доспехи. Дай мне такой пункт, и я переверну наш быт.

— Ага!— кричат девочки, ликуя, и хлопают в ладоши. Только Маша молчит.

— Маша,— говорит Римма,— почему ты молчишь? Ты что, не согласна с нами?

— Девочки, я лучше помолчу, а то вы опять обвините меня в мягкотелости. Я с вами согласна, но я не могу смотреть, когда он на синие брюки поставил белую заплату.

Белую заплату пришил к своим брюкам Слава, стоящий сейчас в гордой позе, спиной ко всем.

— По-моему, он просто пришил носовой платок,— говорит Миша.

Новоскольцев сказал:

— И вот для этого человечество в муках прошло великий путь развития от обезьяны.

Слава, с лицом страдать, так страдать, оторвал заплату:

— Пожалуйста!.. Пусть кожа протирается.

Хохот.

— Тише!— говорит Римма, но все хохочут просто потому, что они молоды.— Тише! Постепенно хохот стихает.

— Слышите?— говорит Римма.

В степи слышна песня. Где-то далеко. Слов отсюда не разобрать, доносится только знакомый протяжный мотив.

Ребята идут в ту сторону.

У маленького костерика, под курганом, сидят Голованов, Козырь и еще трое бывших партизан. Они смотрят на огонь и поют.

Ох, ты степь широ-о-ока-я-а,
Степь раздо-о-льна-а...

Лица их освещены огнем, хорошие лица, какие бывают у людей, поющих песню. Пофыркивает вблизи костра стреноженный конь. Стоит директорская машина. У ног Голованова, на траве — охотничье ружье. Козырь и шофер Сеня ощипывают уток.

А вдали, в смутных отсветах костра, столпились ребята. Они слушают песню, не решаясь приблизиться.

Сеня встал, пошел зачем-то к машине, и сейчас же ребята отодвинулись в темноту, чтобы не мешать песне.

Они идут по степи.

— Обидно,— сказал Слава,— все, за что ни возьмись, сделано до нас. Даже целину подымали не мы. Мне восемнадцать лет, и я только успел школу кончить. А отец мой в восемнадцать лет командовал на фронте взводом разведчиков. Даже лучшие песни сложены до нас!

— А знаешь,— немного погодя сказал Миша,— твой отец в школе тоже, наверное, завидовал тем, кто воевал за революцию. И жалел, что поздно родился. Жизнь, по-моему, никогда не убывает. Просто у каждого поколения своя юность.

— Тебе хорошо, Миша,— сказал Слава.— Ты философ. Философам живется легко.

И у костра допели песню и некоторое время сидят молча, глядя на огонь. Голованов повернулся в сторону Козыря, который уже потрошил утку:

— Травку внутрь положи. Для запаху.

— Учи!— сказал Козырь.— Я гляжу, Андрей Иваныч, ты уж забывать стал...

И все заулыбались, вспомнив, видимо, что-то.

Прилаживая котелок над огнем, Козырь говорил:

— Козырь из топора суп сварит, был бы топор!

— Значит, покрышек не достал?— спросил Голованов.— Эх ты, «забазировано»...

— Что ты, Андрей Иваныч,— оправдывается Козырь.— Ты что, народ этот не знаешь! Это ж бюрократы!

Заговорили все:

— Сейчас самый хлеб пошел от комбайнов.

— Гнать, гнать его сейчас на элеваторы, пока погода стоит.

— А в Рубежном-то, Андрей Иваныч, похвалились на бюро сдать первыми...

— От заду первые!

— Еще доставалой меня один обозвал!— пожаловался Козырь.

— А ты обиделся?— спросил Голованов.

— Я — бывший партизан-подрывник, а не доставала!

Но Голованов сказал:

— Все мы доставалы. В войну — языков доставали. Приспело время целину подымать, начинали с первого колышка, гвозди, доски доставали. Теперь хлеб. Так она, жизнь, достается. Никто не подряжал, сами подрядились. — Он помолчал.— Сына Петра Мищенки выписал к нам,— сказал он.— Семнадцать лет парню. Пусть среди нас поживет, на ноги станет.

Партизаны закивали:

— То правильно.

— Пусть среди нас...

— Эх, Петро Мищенко! Вот голос был! Не погорячись он в тот раз, когда эшелон подрывали, жил бы до сих пор!

Козырь на шомполе вынес двух уток и, священнодействуя, стал поворачивать их над огнем в толстых руках. Запахло. И разговоры сразу переменились. В них чувствовалось нетерпение.

— На Кубани у нас с уточкой аккуратно обращаются. Запекут в тесте, раскроешь...— Сеня показал руками, понюхал воздух, и такое у него было лицо, словно вот-вот человек от одного запаха рассудка лишится.

— Не говори, не береди душу.

— Да ты их поворачивай, Козырь, быстрей как-либо. Они ж молодые.

— Под уточку, Андрей Иваныч, полагалось бы...

— А ты Козыря спроси,— посоветовал Голованов.— Может, у него забазировано?

— Что ты, что ты, Андрей Иваныч!— как будто даже испугался Козырь.— Уборочная! Ни-ни! В такую пору законом запрещено. Не подводи меня под преступление.

— А, может, поискать?

— Разве что поискать...

Шофер Сеня встал и без лишних слов пошел к машине. А они сидели у костра, немолодые, в большинстве своем толстые, добродушные люди, умеющие с аппетитом пожить.

Голованов вдруг провел рукой по лицу

— Капнуло вроде...

— Не должно быть...

— То-то у меня с утра нога ноет. На погоду.

Они стали поглядывать тревожно на небо. От недавнего их добродушия не осталось следа.

— Смотри, заволокло.

— И звезд ни одной не видать...

— У тебя сколько зерна на токах?— спросил Голованов.

Человек, к которому он обратился, встал:

— Не говори! И машины три разутые стоят, вот беда!

Опять капнуло кому-то на лаковый, сожженый солнцем козырек старой военной фуражки. Он снял ее и показал козырек всем.

— Давай!— сказал Голованов.— До утра чтоб вывез!

И человек, у которого три машины стояли «разутые», без слов направился к коню. Все уже повставали. Старая военная привычка в любой момент быть готовым перейти к действию отчетливо была видна сейчас в них, недавно еще мирных людях. Только Козырь с двумя утками на шомполе стоял все еще над костром.

— А уток куда же?

— До другого раза,— направляясь к машине, бросил на ходу Голованов.

Козырь грустно покивал головой. Ему, видно, не впервой приходилось слышать это «до другого раза».

Ночь. Отдыхает земля от зноя. В степи, должно быть перед дождем, сильно пахнут травы: дышишь и не надышишься.

Хорошо вот так, отработав день, сидеть в тишине, слушать степь, дышать ее влажными запахами. Все тело и руки налиты усталостью, а голова легкая, свежая, такая ясная, что даже кружится немного.

Римма сидит на ворохе зерна, обняв колени. Немного ниже ее — Сергей.

— Тихо как,— говорит Римма.— Все же неловко, что мы отделились.

— Во-первых,— сказал Сергей,— мы уже не школьники. А во-вторых, к этому рано или поздно все привыкнут.

— Я понимаю. Но вот все шли, взявшись за руки, а потом мы двое тайком отделились, словно изменили товарищам.

— Риммочка, мы уже вышли из того возраста, чтобы всегда и везде ходить парами, взявшись за руки, как это Маша любит.

Римма засмеялась.

— А знаешь,— сказала она,— Машка удивительная. Как она в тот раз переживала из-за этого обеда! Нет, она чу́дная. Самая незаметная и, может быть, самая необходимая в жизни. Если есть среди людей хоть одна такая Маша — все устроится.

— Да, Маша чу́дная,— как будто согласился Новоскольцев.— Она прямо создана быть матерью и хозяйкой. Но чаще всего на такой Маше почему-то никто не женится. И всю свою заботу она отдает чужим детям. Ты говоришь: «незаметная»... А знаешь, что в жизни незаметных больше всего любят и хвалят те, кто хочет стать заметным на их фоне.

— Ты умный,— сказала Римма. Она сбоку вглядывалась в дорогое ей лицо, как бы начиная догадываться о грозившей ему опасности.

— Ты умный,— повторила она.— Мне иногда ты даже кажешься значительно старше.

После этого она долго вглядывалась в степь. Посмотрела на Сергея сверху вниз.

— Сережа,— спросила она лукаво,— сколько весит соломинка?

— Соломинка?— вынув изо рта, Сергей удивленно и даже презрительно глянул на соломинку, он, сильный парень.— Да она ничего не весит.

И щелчком отбросил ее.

Римма, в косынке, в майке, в шароварах, все так же обнимала колени голыми руками, и во влажных, ласково глядевших на него глазах заблестело сознание некоторого превосходства.

— А я вот рук поднять не могу.— Она попробовала поднять руки с колен и в самом деле не могла поднять их. И тихо, счастливо засмеялась.— Это все соломинка. Я никогда не представляла, что она столько весит. Ведь вот этот хлеб... Это даже представить нельзя... Каждый колос как будто невесомый, на ветерке висел. И вот он, собранный вместе,— тысячи пудов. Так и наш труд, каждого из нас... Ты понимаешь меня?

— А знаешь, Риммка,— сказал Сергей,— я сегодня, кажется, впервые ел хлеб, заработанный своими руками. И мне этот хлеб понравился.

Опершись локтем, он привстал на зерне, что-то еще хотел сказать, но потревоженное зерно потекло сверху, как песок, и Римма, съехав, оказалась с ним рядом. И почти тут же они услышали где-то близко приглушенный смешок и возню. Они теперь не разговаривали, сидели рядом, напряженные. Возня усилилась.

— Брось, схватишь! Брось, схватишь!

И опять сдавленный смех, шорох соломы, на которой боролись где-то близко. Потом все стихло: издали, светя фарами, шла машина. Она приближалась, два столба света то взлетали вверх на выбоинах, то ложились на степь. Они осветили копну и в ней парня, державшего девушку.

— Брось! Брось!..— как бы в самом деле пугаясь, говорила она задыхающимся шепотом и старалась поправить на себе кофту. Но он крепко держал ее, усмехаясь, смотрел на приближающуюся машину.

Свет свернул в сторону, и стало еще темней. И тогда две руки Новоскольцева вначале неуверенно, но постепенно становясь смелее, обняли Римму. Она не сопротивлялась. Она ждала. А он уже целовал ее в голую руку, в плечо, в шею.

— Римма!.. Риммка!.. Риммочка!..

Голос его дрожал. Она сидела окаменевшая, все более чужая, вкось смотрела на него, но он этого не видел.

Опять вместе с шумом мотора близко возник сильный свет фар. Новоскольцев отдернул руки. В копне девушка вырвалась и побежала в степь, оправляя на себе платье. Парень не спеша встал, подтянул брюки. Он видел теперь Новоскольцева и Римму. Подмигнул ему:

— Не робей. Это они для виду...

И побежал в степь, топая сапогами. Видно было, как он там догнал ее, и сейчас же свет погас: машина Голованова проехала.

Новоскольцев сидел, сжав лоб. Молчали. Римма даже не пошевелилась ни разу.

— Прости,— сказал он глухо.— Ну, прости... Ну, можешь, прости...

Она еще некоторое время молчала, но она видела его, и ей стало его жаль.

— Не надо так,— сказала она.— Ты ведь лучше. Сейчас за нами никто не следит. Ни Гипотенуза, никто. Мы одни, и все можно. Только не надо обкрадывать себя.

Две тарелки, накрытые полотенцем, стоят на углу длинного стола. Полотенце прижато камнями. Это ужин Сергея и Риммы, оставленный им ребятами.

На полевом стане все спят. Поодаль друг от друга стоят два вагончика, блестя черными стеклами. Торчит задымленная кирпичная труба печи. Тихо.

Из степи выходят Сергей и Римма, приближаются к столу. Никого нет. Они видят оставленные им две тарелки. В этом — признание ребятами того, что они старались до сих пор скрыть. Они садятся за стол. Оба проголодались; они, видимо, долго еще гуляли по степи и теперь едят с жадностью. Это первый их ужин вдвоем.

— Все спят,— говорит Сергей.

— Тихо!— говорит Римма.

Отчего-то обоим хочется смеяться. Они еле сдерживаются. Она подкладывает ему из своей тарелки: он — мужчина. Мужчина пытается сопротивляться, но за столом хозяйка — она.

— Риммка!— говорит он с нежностью.

— Тихо!

Римма накрыла посуду полотенцем. Время расставаться.

— Ой, капнуло!— говорит вдруг Римма.— Кажется, дождь...

Она вытягивает руку ладонью вверх, смотрит на небо.

— Мне на нос капнуло.

Сергей бережно, с нежностью берет ее руку в свои руки и не целует даже, а только дотрагивается до нее губами.

— Риммка!.. — говорит он.

Тут что-то упало с грохотом. Оба, вздрогнув, обернулись.

За одним из вагончиков из дров был сложен колодец, на нем стояло корыто с еще не осевшей шапкой мыльной пены, а у корыта — Маша, беспомощно отставив руки в пене. И рядом с ней стоял Миша. Руки в карманах.

— Ты подслушивал!— сказала Римма.

— А что вы такое говорили, что я должен был подслушивать?

— Мы ничего не говорили.

— Он мне не дает стирать,— пожаловалась Маша.

— А что вы тут делаете?— спросил Новоскольцев.

И тогда Миша отомстил:

— Мы дежурим. Луну стережем...

— Поздравляем!— одновременно сказали Римма и Сергей.

— Да, она мне нравится!— неожиданно для самого себя, лишь бы только отомстить, сказал Миша. А Маша стояла, как громом пораженная.

— Нет, ты смотри, как они скрывали,— сказала Римма и посмотрела на них: мол, хороши, нечего сказать. Она пошла к своему вагончику.

— Ай да Миша с Машей!— Новоскольцев на правах более опытного покачал головой. Миша крикнул им вслед:

— Она, эта дуреха мягкотелая, стирала на вас, пока вы там гуляли.

И возмущенный, ушел. Маша осталась одна. Она еще слышала, как он сказал: «Да, она мне нравится». Теперь все его поведение предстало перед ней в ином свете. Из груды нестиранного белья она выбрала его рубашку. Она смотрела на нее счастливая. Потом бережно опустила в корыто.

Дождь. На мокром столе стоит немытая тарелка, она до половины налита дождем, капли бьют в нее, выплескивая воду. Капли стукаются о мокрые доски стола. Мокрым лоскутом полощется на ветру отклеившийся, повисший угол стенной газеты.

Плита едко дымит. и дым, сбиваемый ветром, стелется понизу в сыром воздухе. Крышки огромных кастрюль тоже залиты дождем. Накрыв себя с головой чем-то непонятным, стоит у плиты Маша с поварешкой, в пару и дыму, плача от дыма.

Из вагончика выскочил Слава в гимнастическом виде: в своих когда-то белых резиновых тапочках, в трусах, в майке и с горном в руках. Сжался на ветру, похлопал себя руками по голым плечам. Разогреваясь, сделал несколько гимнастических упражнений: в стороны — вместе, в стороны — вместе... Поднял горн. С крыши вагончика сорвалась струйка воды, и первый звук горна захлебнулся. Слава вытряс воду из раструба. Другая струйка воды упала ему на шею. Он съежился. Ветер пронизывал.

Вскинув горн, он быстренько просигналил: «Вставай, вставай, дружок!» И кинулся обратно.

— Братцы!— заорал он, врываясь в вагончик.— Это вам не Сочи!

В вагончике все спали под одеялами, только Миша покорно считал на счетах, составляя сводку.

— Подъем!— кричит Слава и трубит в горн. В крошечном помещении звук горна оглушает.

Ребята вскакивают встрепанные.

— Ребята, дождь!

— Ура, дождь!

— То-то нас не разбудили..

Они выбегают под дождь босиком, в трусах, моются под его струями, толкаясь, хохоча, отплясывают в лужах что-то дикое. После жары, пыли, безводья дождь — счастье. Они еще воспринимают его как горожане, не понимая, чем это грозит хлебам.

Мокрый Слава вбежал опять в вагончик, схватил из-под кровати эспандер. На кровати все еще жмется под одеялом Женя, ему не хочется вылезать под дождь.

Слава растягивает эспандер и каждый раз тычет Женю в нос:

— Физкультура сделала меня сильным!..

Женя мычит и глубже заползает под одеяло.

— Духовно!

И, растянув перед грудью эспандер, Слава опять тычет им в нос. Тогда Женя, поняв, что спасения нет, вскакивает и бежит под дождь.

В вагончик вбегает Миша. Одной рукой вытирает полотенцем голову, другой что-то дописывает в сводке. Сбегаются ребята, мокрые, отряхиваясь, брызгают друг на друга, растираются полотенцами.

— Ах, хорошо!

— Вот это дождь!

С эспандером в одной руке Слава кричит:

— Это мне напоминает анекдот, как один пьяный...

Миша, не отрываясь от сводки:

— Слава, кого?

— Что — кого?— не понял Слава

— Кого это интересует в тридцать седьмой раз?— и Миша спокойно отщелкнул колесико на счетах.

Слава смотрит на него остановившимися глазами. Такие глаза, такое выражение лица бывает у человека, который совершит сейчас великое открытие.

— Товарищи!— кричит он, подняв руку с эспандером.— Товарищи, задаю вам вопрос: что должен делать комсорг на целине?

Раздается сразу несколько голосов:

— Выгонять нас на работу!

— Агитировать нас!

— Дергать по утрам за ноги!

— Помогать отстающим!

— Воспитывать передовиков!

Слава остановил их жестом, как бы говоря: «Благодарю вас, товарищи». И обратился к Мише с прочувствованной речью:

— Миша, тебе повезло: мы сознательные. Запасы красноречия можешь оставить при себе...

— Комсорг должен составлять сводки,— сказал Миша грустно. Сегодня отчего-то все остроты его звучат грустно.— С первого по десятое, с пятого по пятнадцатое с пятнадцатого по двадцать пятое... Все вы у меня здесь,— он потряс сводкой.— В человеко-днях, в человеко-часах, в процентах, в рублях, в копейках, в среднем, в частности.

Никто не слышал, как подъехал директор совхоза Голованов, и, наверное, он вошел бы незаметно, но с его массивной фигурой просто невозможно оставаться незамеченным.

Как только он вдвинулся в дверь, все так уплотнилось, давление передалось от одного к другому, стало так тесно, что все начали оглядываться, ища причину, и тут увидели директора совхоза. Он слушал, улыбаясь.

— То еще что! — сказал он, когда стало тихо.— Вы только с первого по пятнадцатое представляете, а я еще и с пятнадцатого по первое.

И он дал им время почувствовать, чей в этом деле верх.

— Дождь!

Он сказал это, как бы сам не веря, что такое безобразие возможно.

— Дождь,— сказали ребята, почему-то начиная чувствовать себя виноватыми.

— Дождь...— повторил директор и вздохнул, покачав головой, словно приглашая посмотреть на это извечное издевательство природы над хлеборобом.— И это ж только начало!

— Андрей Иванович,— взмолился вдруг Миша, пользуясь моментом.— Вам трактористы нужны. Возьмите меня!

— Так то нужны трактористы!— сказал директор.— Такие, чтоб им трактор можно было в руки доверить.

— Мне можно доверить,— сказал Миша тихо и убежденно.

Директор смотрел на него. Качнул головой, как бы говоря: «Каков!»

Но оттого, что человек он был веселый, любил неожиданности, он вдруг решил испытать парня.

— А хай будэ грэчка, як кажуть на Кубани. Наше дело сезонное: осенью урожай убираем— выговора получаем. Зимой их снимают, под весну место расчищают. Так уж до кучи.

И он звучно похлопал себя по толстой шее.

— Так, может, у вас и второй тракторист есть? Мне как раз двух надо.

— Второй тракторист есть,— сказал Новоскольцев.

—Хай будэ грэчка!

Голованов махнул рукой и полез зачем-то в полевую сумку. Она была старая, военного времени, почерневшая и туго набитая.

— Андрей Иванович,— спросил Миша,— а вы когда-нибудь выговор получали?

— Было

— Ну и как же вы?

— А как? Хлеб, его все равно убирать надо. И сеять опять же...

Он наконец достал из полевой сумки то, что искал. Это была маленькая патефонная пластинка.

— Вот,— сказал Голованов торжественно и застенчиво.— Музыку небось любите? Возьми,— протянул он Новоскольцеву.— Вижу, ты любишь. А ну, постав.

— Да ну, зачем вы?— отказывался Новоскольцев.

— Бери, бери,— поощрил директор.— Как раз в магазин привезли. Сам выбрал. Небьющаяся.

И ждал, предвкушая.

Заиграла пластинка что-то старое, видимо, времен его молодости, уже незнакомое ребятам.

Директор слушал, расчувствовавшись. Ребята переглядывались. Им было как-то неловко и почему-то жаль его. Он сидел среди них грузный, в своей нависшей на уши соломенной шляпе, такой домашний, старый и в то же время помолодевший. С гиканьем и свистом пластинка доигрывала последние обороты.

В вагончик влез Женя:

— Где это вы выкопали?

Все зашикали на него, делали страшные лица. Только Голованов как будто ничего не заметил: он слушал.

Пластинка кончилась.

— Большое вам спасибо,— сказал Новоскольцев, заминая неловкость.

— Да,— сказал Голованов.— Хорошая песня... Значит, не угодил. Ну, ничего.

— Андрей Иванович,— сказала Римма.— Можно, я вам шляпу поправлю? Сейчас так не носят.

— А ну, спытай.

Она очень по-женски сняла с него шляпу, загнула поля, как полагается, и опять надела ему немного набок. И в этой по-модному надетой старой соломенной шляпе он был еще смешней. Ребята, не выдержав, рассмеялись, и он смеялся с ними вместе.

— Андрей Иванович, вот мы тут поспорили,— сказал Сергей. — Сыновья ваши не остались в деревне?

— Ну?

— Нет, вы только не обижайтесь... Потому что у многих председателей колхозов сыновья почему-то уезжают в город.

Голованов молчал, и от его молчания становилось как-то не по себе.

— Да, сыновья мои в совхозе не остались... И в город не пришлось. Сыновья мои оба убитые в партизанах,— сказал он и поднял глаза на Сергея.— Вот на тебя младший похож был. Вася. Шестнадцать лет было. Обиделся, что старшего взял с собой, а его в отряд не беру. Взял... Ну вот. А я — живой...

Он тяжело встал и вышел в мокрой по-модному надетой шляпе. Ребята стояли придавленные стыдом.

Голованов шлепал сапогами по лужам. Издали, остановившись, глянул в сторону кухни. Там на двух кирпичах горбилась посреди лужи Маша. Она кашляла. Голованов направился к машине.

Шофер, завидев его, открыл дверцу. Директор сел, вынул из кармана помятую записную книжку, что-то вписывал в нее. Мотор машины работал; положив руку на рукоятку, шофер ждал, не включая скорость.

— Дров им прислать надо,— пряча записную книжку в карман, он еще раз глянул в сторону кухни.— Трогай, Сеня.

Машина тронулась, расплескивая воду из луж.

Ребята по-одному, виноватые, вылезали из вагончика.

Идут дожди. Все мокнет. Мокнут поля, темнеют копны, мокнет хлеб. Он мокнет нескошенный, на корню, в валках, горы зерна мокнут на токах.

Идут дожди.

Все остановилось. С комбайнов дождь смыл полову и грязь, они блестят, как новые, а струи воды текут по их крашеным бокам. Развезло дороги. Там, где еще несколько дней назад знойная солончаковая пыль вздымалась до небес, буксуют в грязи машины. Дожди идут уже не первый день, и больно смотреть на поля, на мокнущий хлеб.

Сквозь ветровое стекло, все в мутных потоках дождя, Голованов смотрит на степь. Сколько раз, наверное, за его долгую жизнь случалось вот такое стихийное бедствие! Не в пору цветения хлебов, не тогда, когда наливается колос и, задыхаясь от зноя, каждое растение просит пить, а в горячую пору уборки обрушивались дожди, губя труд всего года. Кажется, пора бы уже привыкнуть. Но к этому привыкнуть нельзя. Хмурый сидит он за стеклом машины, брезентовый дождевик топорщится в стороны, и на крупном лице его видна сейчас каждая морщина.

Посреди дороги завяз грузовик с хлебом. Шофер откапывает задние колеса. Это тот самый шофер, который в лунную ночь напугал Римму и Сергея.

Из кабины выскочил и, прыгая по грязи, побежал к нему щенок. Шофер бросил лопату, схватил щенка, пряча его под пиджак, говорил своим хрипловатым голосом:

— Эх ты, босиком...

Он обернулся на звук мотора. Мимо, не останавливаясь, только поглядев на грузовик, проехал Голованов. Если б это одна машина, а они сейчас стоят по всем дорогам, увязшие.

Текут струи дождя по ветровому стеклу, шлепают колеса по грязи. Удаляясь, машина Голованова растворяется в дожде.

Та же дорога, но уже после многих дней дождя. Она вся раскисла, глубокие колдобины залиты дождем.

На одном из комбайнов, на сиденье комбайнера, сидит, нахохлившись, мокрый степной подорлик.

А дождь все льет и льет, месит грязь.

Откуда-то слышна балалайка. Из степи, из дождя вышел Николай в мокром плаще, в промокшей фуражке.

«Трынь да трынь»— бьет он по струнам. Какой-то веселый мотив. А лицо каменное. Он подошел к своему комбайну, увидел на сиденье подорлика. Тот тоже увидел его, зашевелился, взмахнул крыльями, но не улетел. Николай стоит, смотрит. Глянул на небо.

— Прорвало тебя!— говорит он с тоской и злобой. И идет обратно, усталый от ничегонеделанья, от ежечасного ожидания.

На полевом стане под навесом сидят несколько комбайнеров и трактористов, стукают по столу костяшками домино, вяло, без обычного в этом случае азарта. Чтоб только время убить.

В вагончике ребята сидят на койках. Все влажное: и одежда, и простыни, и воздух. Все сырое. Играет патефон. В своем углу, между двух кроватей танцуют две девочки — Вера и Дуся,— грустно так танцуют.

— Сколько можно?— не выдержав, говорит Новоскольцев.— Третий день подряд вы танцуете!

— Но что же нам делать?— говорит Вера жалким голосом.— И потом на нас все сырое.

Тем не менее она все же снимает иглу с пластинки.

Открылась дверь, вошла Маша в накинутом на голову плаще.

— У меня абсолютно не горит печь,— пожаловалась она чуть не со слезами и закашлялась. В глазах у нее нездоровый горячечный блеск.

— Слушайте, она больна,— сказал Миша. Он подошел, попробовал лоб.— Да нет, у нее определенно температура!

— Мне тоже кажется,— сказала Маша.— С одного бока все время огонь, с другого сквозит...

Тогда заговорили все:

— Да брось ты мучиться!

— Проживем без обеда.

— Подумаешь, горячее!

— В наши годы главное не суп, а юмор!

— И вообще пора ее сменить,— сказала Римма.— Я понимаю, никто не хочет быть поваром. Все стремятся на «героические» должности...

— Например, трактористом,— подсказал кто-то из зависти.

Миша только улыбнулся, смягчая этим некоторую неловкость своего положения.

Кто знает, не подай Римма голос, быть может, выбор не остановился бы на ней. Но теперь Слава смотрел на нее осененный.

— Римма,— сказал он,— ты права. К тому же ты была членом комитета комсомола.

Римма поняла сразу.

— Можешь не уточнять мою автобиографию...

— Биографию,— поправил Слава.

— Допустим,— Римма холодно посмотрела в его сторону: она не любила, чтоб ее поправляли.— Все равно ничего не выйдет.

— Римма, тебя всегда считали сознательной.

— Ошибались.

— Римма! — Слава подсел к ней.

— Не подлизывайся. И потом надо иметь для этого хотя бы талант.

— Всем надо иметь талант,— констатировал Слава.

— А у меня его нет.

— Ни у кого его нет,— констатировал Слава.

— Но я не умею готовить.

— Никто не умеет готовить,— тем же голосом, с той же интонацией констатирует Слава.

Римма:

— Вам будет хуже!

Слава:

— Всем будет хуже.

Римма:

— Но почему я?

Слава:

— А почему я?

Римма:

— Ну вас к черту!

— Согласилась!— подвел итог Слава. И вот тут отворилась дверь и вошел Женя, бледный и какой-то странный. Он что-то хотел сказать, но вдруг громко икнул. Все смотрели на него. Женя нетвердо пошел к своей кровати.

— Он пьян!— с ужасом и брезгливо воскликнули Вера и Дуся. И прижались друг к другу, обнявшись; они сейчас были очень похожи.

Женя упал на свою кровать лицом в подушку и вдруг заплакал:

— Потому что я больше не могу!.. Две недели дожди...

Это говорил Женя, самый тихий из всех, очень интеллигентный, и всхлипывал, вытирая слезы.

Под навесом трактористы все еще играют в домино. Заметив Николая, идущего из степи, они прервали игру, смотрят на него, словно он может принести им новости.

Он сел, опустил балалайку на скамейку. Какие он новости мог принести! Трактористы опять смешали костяшки, неохотно начали разбирать их. Дождь сплошной завесой лил с крыши, отделяя от них степь. Под ноги, под скамейки тоже натекла вода.

— Чистое вредительство!— сказал Николай со злостью.— Прошлое лето ни одного дождичка, а тут как прорвало.

Из вагончика слышен был грустноватый мотив «Ивушки». Там пели. Кто-то из трактористов сказал:

— А им и горюшка мало...

В вагончике тесно сидят ребята и девушки, сидят на кроватях, на чем попало. Привалившись спиной к стенке, Слава играет на гитаре, девочки поют. Невесело на душе, и песнь как раз по настроению:

Ивушка зеленая,
Над рекой склоненная,
Ты скажи, скажи, не тая,
Где любовь моя?..

В углу вагончика поставлена на пол миска, в нее звучно падают капли с потолка. Ногами к двери лежит на одеяле Сергей, читает письмо из дому. По окну над его кроватью текут струи дождя, сочится сквозь них мутный свет. Сергей с тоской смотрит в окно. Римма поет и смотрит на него. Он не чувствует ее взгляда или не хочет чувствовать. Она видит, как он смял в кулаке письмо, сунул его в карман, лежит лицом вверх, на лице отвердел каждый мускул. Продолжая петь, Римма пересаживается к нему. Она вся сейчас живет в этой песне и глазами зовет его петь. Холодно и твердо Новоскольцев выдерживает ее взгляд.

Римме хочется расшевелить его. Ну что ж дождь! Все это ерунда. «Сережа!»—ласково говорит она ему глазами. Он не отвечает. Тогда, наклонившись, чтоб другие не слышали, Римма говорит тихо:

— Все это мы будем вспоминать когда-нибудь: и дождь, и песню... Ты чувствуешь, Сережа?

С потолка на край его кровати отвесно упала струйка дождя. Сергей даже не отодвинул одеяло, он только посмотрел на нее и, словно в ответ Римме, иронически усмехнулся: он не любил бодрячества.

Опять звучит припев «Ивушки»:

Ивушка зеленая,
Над рекой склоненная,
Ты скажи, скажи, не тая,
Где любовь моя?..

Неужели он не чувствует того, о чем рассказывает песня уже много лет,— о многих судьбах и вот теперь о них двоих тоже? А ведь как хорошо! И дождь, и промозглая сырость — все хорошо, если любишь. И песня звучит по-другому, старая, много раз слышанная песня вдруг волнует до слез.

Миша, читавший до этих пор запоем, позабыв про все и вся, поднял отсутствующие глаза от книги. Он еще видит то, о чем читал.

— Ты что?— спросил Слава.

— Понимаешь,— тихо говорит Миша, словно самому себе,— четверо возвращались с полюса. И один отморозил ногу. Он понял, что они его не бросят, а с ним не дойдут. Тогда в пургу, в сорокаградусный мороз он вышел из палатки. Сказал: «Пойду, пройдусь...». И замерз. Нарочно. Чтоб они могли идти дальше...

Едва слышно наигрывает на гитаре Слава, не нарушая тишины.

— Ну, если бы ты даже захотел спасти нас и вышел сейчас, ты бы только героически промок,— сказал Новоскольцев.

Всем от его слов стало как-то не по себе. Слава еще осторожней трогает струны. Тишина. Новоскольцев пошевелил пальцами ноги в носке, глядя на них, сказал:

— Насколько я понимаю, дров нет. Женя, сходи за дровами.

Женя, чувствуя себя виноватым, встал сейчас же. Но Слава ладонью прикрыл струны:

— А почему, собственно, Женя?

По-прежнему интересуясь своими шевелящимися в носке пальцами, Новоскольцев спросил:

— У тебя другая кандидатура есть?

— Есть. Твоя.

— Благодарю за доверие. Можешь считать, что эта кандидатура при голосовании не прошла.

— Ребята, не надо ссориться,—попыталась остановить их Маша.— Это все дождь. Он уже льет две недели, и вот мы начали ссориться.

— Я сейчас сбегаю за дровами,— сказал Женя,— мне нетрудно

— Нет, ты не пойдешь!— остановил его Слава.

А все молчали. Все ждали. Тогда Новоскольцев спустил с кровати ноги в носках, сел.

— По-моему, ты мне еще хочешь что-то сказать.

— Хочу,— Слава отложил гитару в сторону.— Я хочу сказать, что ты плохо остришь.

— У тебя поучиться?

— А что я не человек?

— Слава!— останавливает его Женя, явно страдая. —Там рабочие слышат. Стыдно...

— Брось!— Слава махнул рукой.— Вместе работаем, нечего скрывать.

Он повернулся к Новоскольцеву:

— Ты привык—Слава анекдотики рассказывает, народ потешает, контрольные по алгебре у тебя списывал. Привык меня за дурачка считать?.. Так вот учти: я дурак, дурак, а дура-ак!...

Вера и Дуся поспешно пустили патефон, чтоб ссору не слышали рабочие. Они пустили ту самую пластинку, под которую недавно еще танцевали.

— Спасибо за откровенность!— на его «я дурак, дурак, а дура-ак!..» ответил Новоскольцев, но Слава. разволновавшись, не обратил внимания.

— Мы сюда не поодиночке ехали — всем нашим десятым «А». И мы все друг за друга отвечаем. Если ты от первых дождей раскис, так мы и за тебя отвечаем.

— Ты за меня отвечаешь?— Новоскольцев прознес это так, что всем должна была стать ясной разница между Славой и им.

— А почему ты так?— тихо, мягко по форме, но тем не менее с достаточной твердостью спросил Миша, молчавший до сих пор.— Мы действительно друг за друга отвечаем. По поступкам одного из нас судят обо всех.

— Ну вот что: я с вас эту обязанность снимаю!— Новоскольцев натягивал ботинки, у него дрожали пальцы.— За меня вам отвечать не придется!

— Постой, Сережа,— остановила его Римма. И повернулась к Мише.— Ты что, краснел за него до сих пор?

Для всех в этом споре была главной одна сторона. Но для Миши была еще и другая сторона, личная. И то, что Римма с такой горячностью вступилась за Сергея, многое сказало ему. Но он постарался не выдать этого ни лицом, ни голосом.

— Я потому так говорю, что мне показалось... Мне вот отец рассказывал...

— А мне не интересно знать, что тебе отец рассказывал! — бросил Новоскольцев.

— Мне отец рассказывал про одного ополченца,— набравшись терпения, продолжал Миша.— Товарищ его в начале войны попросился в истребители танков, потому что это было красиво. И все смотрели на него. как на героя. А потом попали на фронт, тут уж не до этого было, надо было подрывать танки...

Римма стояла над ним, и Миша смутился, быть может, пожалел ее:

— Ну, в общем, некрасиво получилось с этим человеком... Нехорошо очень... Ты меня извини, Сергей, может быть, я ошибаюсь... Ты заметный был в школе, ты любил это и привык. А потом мы все решили ехать на целину. Нас хвалили... Понимаешь, я не знаю, почему ты поехал. Нет у меня этой уверенности...

Он говорил, призвав все свое мужество, и трудно сказать, кому было больней: Новоскольцеву слушать или Мише говорить все это при Римме. Он боялся, как бы она не поняла его ложно. Но именно это и случилось, потому что Римма видела сейчас только Сергея, его обида заслонила для нее весь мир.

— Нет у тебя уверенности? — крикнула Римма.— Врешь! Я знаю, почему ты так говоришь.

— Римма! — попытался остановить ее Миша, боясь, что она скажет сейчас то, чего после будет стесняться. Но в поступках Риммы характер ее играл не последнюю роль, и если она начинала говорить, то уже не останавливалась.

— Ты из-за меня это говоришь, а не уверенности у тебя нет! Ты ему завидуешь!

Когда это было сказано, Новоскольцев с достоинством вышел из вагончика, не считая нужным говорить что-либо еще. Следом за ним вышла Римма, ослепленная яростью.

Дверь хлопнула. Все сидели не двигаясь. Впервые что-то постыдное произошло в их среде, и все чувствовали себя неловко, всем было тяжело. Первым пошевелился Женя. Он хотел сказать что-то важное, но только болезненно поморщился и махнул руками:

— Лучше б я сходил за дровами... Ах, как нехорошо..

Двое удаляются от стана в степь. Они идут под дождем, и девушка ведет парня под руку. Она в остроконечном капюшоне, он с непокрытой головой, дождь полощет его волосы. В дожде, как в дыму, удаляется в степь остроконечный капюшон.

Новоскольцев говорит Римме:

— Они за меня отвечают... Я за себя отвечаю сам

— Да. Да!

— Жмутся в кучу, потому что боятся остаться в одиночку. А когда человек что-то собой представляет, он не боится один вступить в жизнь.

— Да. Да! — горячо подтверждает Римма, не слыша, что он говорит. Она знает только, что он незаслуженно обижен, быть может, пострадал из-за нее, а он лучше, чем они думают. Его боль кричит сейчас в ней.

— Ты им докажешь еще!

Она подымает ему воротник плаща. По лицу Новоскольцева течет дождь, и волосы повисли. Сейчас это бледное, самолюбивое лицо с большими раздраженными глазами. Но Римма видит его таким, каким любит.

— Ты смелый, честный...

— Идиоты!

— Ты был самый талантливый в классе.

— Они не понимают, что мы двое — это уже разрушение их коллектива.

— И ты сильный, Сережа. Я хочу, чтобы это все видели.

Они проходят мимо большой копны.

— Сядем,— говорит он вдруг устало. Разгребли солому — там, в глубине, тепло и сухо. А сверху льет дождь, и степь вся в дожде, и ближний комбайн в дымке стоит, как на краю света.

— Ты промок, — говорит Римма и трогает его плечи. Она сейчас ему все — и друг, и мать. Ее нет, есть только он и все ради него. И ей радостно это чувство самоотвержения.

— Ты не думай, что мне неловко теперь, что я стесняюсь. Я рада, что сказала, пусть знают все. Потому что они не понимают, какой ты...

— Они боятся правде глянуть в глаза и прикрываются этим магическим у нас словом, как зонтиком. А его уже нет. Есть мы и жизнь перед нами. И дороги, по которым мы пойдем,— он двинул руки в стороны.

Римма смотрела на него отчаянными глазами:

— Сережа, хочешь я тебе сама... первая скажу. Я тебя люблю, Сережа! — почти кричит она в этом состоянии отчаянной решимости.— Ты самый лучший человек Никто тебя таким не знает, каким знаю я. Хочешь, я тебя поцелую?

С капюшона ее течет дождь. Мокрыми руками она берет его мокрое лицо. Ее глаза и его глаза. Зажмурясь, сжатыми губами, неумело целует она его холодное от дождя лицо с дрожащей на носу дождевой каплей — родное, самое лучшее в эту минуту человеческое лицо.

И они сразу встают, словно испугавшись чего-то. Стоят под дождем около копны.

— Я для тебя все, понимаешь, все,— говорит Римма тихо с сильно бьющимся сердцем.— Куда угодно с тобой пойду. На всю жизнь. И можешь мной командовать

Жестом матери она плотней запахивает у него на груди плащ.

— Ты тоже промокла,— говорит он, смущенный силой ее чувства.

Она трогает свои плечи. Она только сейчас заметила, что промокла насквозь. Римма смотрит на степь, смотрит на Сергея. Дождь льет на них.

— Сережа, хорошо нам? Мне теперь все с тобой хорошо. И промокнуть насквозь. И тебе со мной, да?

— Да,— он кивает.

Римма берет его под руку. Плечо в плечо они уходят в степь. И опять удаляется в дожде ее остроконечный капюшон, а с ним вместе, вновь возникнув, удаляется, тает в дожде печальный мотив «Ивушки».

Тихо. Небо наглухо обложено облаками. Они как будто неподвижны, а за ними встречным к ветру курсом движется луна. Там, где облака тоньше, они освещаются изнутри. Вот луна нырнула в разрыв, как в полынью, и мокрая степь заблестела. Ветер, расширяет разрыв, появляются звезды. Впервые за много ночей они вновь сияют над степью — холодноватые осенние звезды. Дождя нет.

В темноте у вагончика вспыхивают огоньки нескольких папиросок.

Голоса:

— Вчера тоже к вечеру прояснело, потом сутки дождь лил.

— Люди косят, а он думает, просят, и давай поливать.

— Ветер свежий, однако. Под таким ветром степь быстро провянет.

— Ветер переменчив...

— А ты суеверный стал.

— Станешь, небось, когда хлеб дождем обмолачивает который день. Шутка-дело: миллионы пудов.

Николай, несколько комбайнеров и трактористов, Миша, Женя, Слава стоят у вагончика, курят, смотрят в степь, смотрят на небо, разговаривают вполголоса.

— Нет, ветер не плох.

Кто-то из трактористов сказал:

— Прошлый год в засуху у нас тут говорилось: мы, конечно, не ждем милостей от природы, а может, все же даст дождичка...

— А чего, ребята, ветер-то вроде всерьез.

Некоторое время стоят молча, приглядываются. Ветер не утихает, небо проясняется и отчего-то дышится легче. Николай первый бросил папироску в лужу:

— Айда спать!

— И так все бока пролежали.

— Впрок спать. По-солдатски. Погода установится, за штурвал станешь, сутками слезать не будешь. Айда!

Один за другим трактористы побросали папироски. Расходятся, и каждый в последний раз взглядывает на небо.

Слава задержал Мишу у вагончика. Когда они остались вдвоем, говорит:

— Деликатничаешь. Скажи, какой благородный. Тебе что, неизвестно, что любовь слепа?

Слава сказал это с той категоричностью, с какой изрекают истины только в его возрасте. Но Миша ответил не сразу: говорить о Римме ему больно и сложно.

— А может, она единственная видит в нем то, что мы не видим. Если она любит его, значит он лучше, чем мы думаем.

Дзынь, дзынь... Дзынь, дзынь... Струи молока бьют в жестяное дно подойника. Это Шура, сидя на низенькой скамеечке, доит корову. И оттого, что чувствует она себя не очень уверенно, корова тоже беспокоится, охлестывает себя хвостом, дергает ногой, угрожая сбить ведро.

— Ну стой! Стой! Тпрусень.

Кто-то заслонил свет. Шура оглянулась: в дверях стоит Римма. Она в сапогах, с кнутом. В первый момент Шура обрадовалась ей, но корова дернула ногой.

— Тпрусень, тпрусень... Тпрусенюшка,— уговаривала она, не решаясь больше оборачиваться к Римме. Она явно боялась коровы. Не рогов ее, разумеется, а грандиозности задач, с ней связанных. Так иной раз мать по неопытности боится своего ребенка: затих, и она готова не дышать.

— Не напугай ее,— говорит Шура тихо, всей интонацией голоса стараясь как бы показать корове, что это не с ней разговор и у нее нет оснований беспокоиться.— Знаешь, бывают какие коровы... Тут одна была, так пока ее доят, обязательно ей надо на ухо шептать или петь тихонько. Иначе ни за что молоко не отдаст.

— Вот и пусть бы ее доил народный артист республики,— говорит Римма.— А таких, чтоб джазом интересовались, не встречала.

— Ты смеешься, а знаешь...

Но тут корова дернула ногой, и Шура испуганно смолкла. Римма смотрит на нее от дверей, оглядывает ее хозяйство.

Дзынь, дзынь... Дзынь, дзынь...

Это та Шура, «почерку» которой Римма завидовала на комбайне, хозяйка степи, спокойная, полная внутреннего достоинства: работа сама говорила за нее. И вот сидит под выменем коровы человек, потерявший в себе всякую уверенность.

Из-под загородки, подрыв под ней землю, выскочил вдруг поросенок. Рыло в земле, хвост закручен. Бестолковым галопом обскакал сараюшко и кинулся под ноги корове. Та дернулась, ударила ногой, ведро с молоком опрокинулось. Шура встала. Увидела лицо Риммы. Усмехнулась невесело.

— Я тоже, когда была одна, не очень задумывалась. Стало двое — и забот вдвое. А сейчас третьего жду. Он еще не родился, а уже указывает, как жить. Его в чайную не поведешь, ему вот это нужно.— Шура показала на пролитое молоко.

Римма молчала.

— Осуждаешь...

— Но ведь вы вместе ехали на целину. Ты и он. Почему ты должна отказаться от своей мечты. Я смотрела на тебя тогда на комбайне и завидовала.

Римма вдруг почувствовала, как больно она этими словами ударила Шуру. Ей стало жаль ее.

— Я не имею права тебя осуждать. Вот ездила за продуктами, повидать тебя захотелось. Я тоже не на комбайне сейчас, у печки стою. Но это для ребят, для всех. А всю жизнь вот так, чтобы только быть сытой...— Римма отрицательно покачала головой.— Не обижайся...

Остался позади совхоз, дома с шиферными, этернитовыми крышами Степь, степь... Дорога, уходящая в плоскую даль. Обочиной, держа вожжи в руках, едет Римма. Бежит лошадь, сапожки Риммы качаются над передними колесами. Встречные и обгоняющие машины с хлебом обдают пылью. Задумавшись, Римма изредка погоняет лошадь.

Косые, предвечерние лучи легли на степь, комбайн пронизан ими, и мостик, перила, зонт над сидением комбайнера — все кажется тонким, прочерченным тушью на фоне заката. Комбайн стоит. Неподалеку от него остановилась на стерне директорская машина. Вдали еще стоят два комбайна. Римма укладывает миски в повозку: только что все поужинали и сейчас разойдутся по своим местам. И только что, видно, был разговор, высказывались какие-то упреки директору совхоза. Это заметно не столько по его лицу, как по лицу его шофера Сени. Сеня очень щепетилен в вопросах директорской чести, и сейчас он выглядит оскорбленным. Он стоит за спиной Голованова, а тот, по-турецки поджав ноги, положив руки на колени, сидит на стерне, снизу веселыми узкими глазами оглядывает ребят; несколько человек столпились вокруг него, в их числе Миша, Женя, Слава, Маша. Несколько поодаль курит над ямкой Новоскольцев.

— А что ж,— сказал вдруг директор, как бы удовлетворенный беседой.— молодые для того они и учатся, чтоб после старикам сказать: дураками вы жизнь прожили.

— Мы не говорим так, Андрей Иванович. Мы отдаем должное... Но мы...— торопясь, хотел что-то сказать Женя, однако директор даже головы не повернул в его сторону, продолжая все так же спокойно, словно никто не пытался его прервать:

— Из тех, что подвиги совершать приехали, ко второму году половины не осталось. Соскучились. А мужик,— он нажал на это слово и даже палец поднял, призывая вдуматься,— мужик, хоть из той же Чувашии, с бабой, с коровой приехал, детишек полон воз привез — он прочно на земле сел. У него хозяйство, он сыт, доволен и страну кормит. Мужик-то этот, работник, сейчас мне дороже вас.

Новоскольцев презрительно притоптал папироску, пошел к своему комбайну.

— И мы соскучимся. Андрей Иванович,— сказал Миша.— Жить мы и в палатке можем. И не так-то уж важно, что мы едим. Но кончится уборка, мы захотим книги читать, музыку слушать, учиться захотим.

— Да поймите, для нас это не цель жизни—быть сытыми,— крикнул Женя. —У каждого в жизни должен быть горизонт, который хотелось бы достигнуть.

— Умно, умно,— качал головой директор.

А вот посчитаем с тобой.

По-прежнему разговаривая с одним Мишей, он стал загибать на руке пальцы:

— Семья у тебя, например, детишки. Яйца купить надо? — Надо. Молока надо? — Надо. Мяса надо? — Надо. И все из той же зарплаты

— А бабе все равно делать нечего,— от повозки зло сказала Римма.— Чем без дела сидеть, пусть корову, поросенка заведет.

Вспрыгнув боком на повозку, она хлестнула лошадь вожжами. Но и на это Голованов не обратил внимания, он продолжал:

— Вот ты и спроси рабочего совхоза, что ему выгодней?..

— Если б моя жена... — тут Миша почему-то смутился и от этого рассердился на себя.— Я хочу сказать, что для человека унизительно прожить жизнь при своей

корове. Человек больше может. Если на то пошло, так это даже непроизводительный труд. Мы еще не знаем, как надо, но мы знаем, что так быть не должно

— Поймите, наконец,—не выдержал Женя, на которого по-прежнему не обращали внимания,—мы едим, чтобы жить, а не живем для того, чтобы есть.

— Так его, старого!— словно бы одобрял, кивая крупной головой, директор.— Так... Всем гуртом.

И оглянулся на Сеню. На Сенином замкнутом лице совершенно ясно было написано: только уважение к Андрею Ивановичу заставляет его молча слушать и терпеть.

— Выходит, старуха моя всю жизнь недостойное человека дело делала. При печи состояла,—заговорил Голованов с неожиданной обидой.— А она шестерых людей вырастила. Не последних в государстве. И я чтоб работать мог... А теперь внуки. Непроизводительный труд... Низкое спасибо ей за все за это, вот как я этот труд понимаю.

И, опираясь ладонью о землю, начал вставать, с трудом поворачивая свое грузное тело. Пошел к машине. На полдороге, заканчивая разговор, сказал суховато:

— Так вот: шлак есть, материалы дам, прораба на первый случай прикреплю. Хотите жить, начинайте дом себе строить. На всех.

Он сел в машину, всей тяжестью своей придавив сиденье. Сеня захлопнул дверцу. Он явно не одобрял директора. В смысл разговора он не особенно углублялся, но оттого, что это говорили люди вновь приехавшие, ничего еще не сделавшие здесь, высказывали недовольство, он почувствовал себя оскорбленным за всех целинников.

— Понаехали и критикуют,— говорил он, давя стартер. Машина отчего-то не заводилась.— Я сам не против критики, но надо пресекать! Когда мы начинали, небось никого не было. Голая степь. А теперь, конечно... Еще недовольство высказывают...

— Вспоминать, Сеня, так вспоминать,— сказал директор.—Ты уж начни что ли с того, как мой отец в лаптях ходил. Мы вообще-то поедем сегодня?

Сеня, сконфуженный, выскочил из машины. Зарокотал комбайн, трогаясь с места. Сеня возился в моторе. Андрей Иванович, проводив глазами комбайн, закурил. Сидел, думал, глядя на дым папиросы. Крупное лицо его было хмуро. Усмехнулся каким-то своим мыслям, качнул головой. Опять появился Сеня. С тревогой вслушиваясь, нажал стартер. Наконец мотор заработал, машина тронулась. Андрей Иванович думал, глядя на дорогу.

— Мужик... — сказал он и по своей привычке качнул головой.— А ведь годок-другой пройдет, и мне эти ребятки нужней будут. Не зря их учили, как думаешь, Сеня?

Сеня был обижен и потому никакого проку от этих ребят не видел.

— А я вот думаю: закреплю за ними на зиму одну ферму, зоотехника дам, пусть-ка докажут, на что способны. Дорого... Непроизводительный труд... Вот и перестраивайте, шевелите умишком. Как думаешь, Сеня?

Сеня дисциплинированно молчал. Но на лице его было написано, что даже такие выдающиеся люди как Андрей Иванович, даже они иной раз совершают непростительные глупости.

— Я знал, что ты — за,— сказал Голованов не без юмора.— Ты всегда за.

Настроение его заметно улучшилось.

Ночь. Мокрая, непроглядно-черная степь Сырой холодный ветер. Он дует вслед комбайну и загоняет мокрую солому обратно в хобот. Маша выдирает ее руками оттуда.

От усталости, а главное от холода, пальцы у нее не гнутся. Она дышит на руки и опять тянет солому, но не хватает сил. Подбегает Николай. Он ложится на хобот, сам выдергивает оттуда солому, показывает ее Маше.

— Мо-окрая! — кричит и подмигивает одним глазом: мол, не робей. И это, лежа на хоботе, который болтает из стороны в сторону.

Маша, пользуясь передышкой, дышит на руки, засовывает их под мышки, чтобы отогрелись пальцы и можно было работать. Николай кричит ей сверху:

— Иди, погрейся в трактор!

Она отрицательно трясет головой. А самой хочется.

— Иди! — кричит Николай. Маша в нерешительности.

Николай слез с хобота, подошел. Внезапно заговорил о том, что давно его мучило:

— Вы за Шурку все меня крепостником считаете. Я вижу. Думаешь, я ей не говорил? Куда там! В ней вдруг такая мать обнаружилась. Такая, я тебе скажу, озверелая мать!.. Ладно, все равно ты этого не поймешь. Да иди ты, господи! — уже закричал он. Маша уходит, чувствуя себя преступницей.

В кабине трактора Миша. От рассеянного света фар впереди, от стерни, освещенной фарами, ползущей навстречу, от равномерного потряхивания кабины глаза у него слипаются. Он таращит их, борется с собой, чтобы не заснуть, но все равно временами звук мотора начинает глохнуть, глохнуть, отдаляться... Миша вздрагивает, и опять громко слышен рокот трактора

— Миша! — окликают его.

Рядом с трактором бежит Маша. Трактор остановился. Маша влезает в кабину. Говорит, запыхавшись:

— Меня Николай отослал. Я только согреюсь и опять.

Здесь, в кабине, все же тепло. И Маша теперь только по-настоящему начинает чувствовать, как зазябла на ветру.

— У тебя хорошо,— говорит она, сдерживая внутреннюю дрожь, — главное — не дует. Понимаешь, когда против ветра идем, солому прямо вырывает из транспортера. Замечательно. А когда ветер в спину, так это мучение. Всю солому обратно забивает в хобот. —Она говорит быстро, оттого что вся дрожит.— Погляди, сколько времени?

Миша смотрит на часы.

— Два без десяти.

— Почти четырнадцать часов работаем,— говорит Маша.— Наверное, всю ночь будем. Главное, солома мокрая — вот что. А так бы ничего все... Знаешь, Николай все же очень хороший парень.

Она говорит быстро, перескакивая с одного на другое и все время, как человек. ненадолго оказавшийся в тепле, которому опять предстоит идти на холод и ветер, инстинктивно старается запастись теплом, нахвататься его побольше.

Миша разворачивает трактор и делает это со всей старательностью, сосредоточенно поджимая губы. На повороте трактор тряхнуло, и Маша повалилась ему на плечо. Она спала. Согревшись в кабине, она заснула мгновенно.

Стараясь не шевелиться, сидя неудобно и прямо, Миша ведет трактор, а Маша спит у него на плече

Движется комбайн сквозь ночь, холодный степной ветер порывами ударяет в него Раскачивается на хоботе совершенно продрогший Николай. Лежа, руками выдирает солому.

Ветер ворошит в поддувале золу, и в трубе гудит. Когда порыв ветра особенно силен, над трубой возникает зарево. Раскачивается на столбе фонарь.

Спиной к свету Римма вытирает тряпкой длинный обеденный стол. Она в косынке, в телогрейке, в шароварах; на ногах сапоги. Подняла голову на звук шагов, увидела, кто идет. Нахмурилась. Опять вытирает стол, не глядя.

Из темноты вышел на свет Миша. Он в шапке, в телогрейке, из которой торчит высокий воротник свитера, в резиновых сапогах, облепленных глиной. Лицо сильно испачкано копотью и машинным маслом. Видно, что он озяб, пока шел по степи против ветра. Он несмело приближается к столу, потому что здесь Римма, а они с тех пор не разговаривают. Римма, не глянув на него, идет к печи, открыв дверцу, подкладывает дрова; на короткое время лицо ее, стол, бочка для воды озаряются светом печных углей.

— Не надо подогревать.— говорит Миша нерешительно.— Если холодное, я так съем и на боковую.

Он пытается улыбкой смягчить их отношения. Но Римма по-прежнему не глядит на него, возится у печи. Миша смотрит на свои грязные руки, решая: мыть или не мыть? Но он устал до такой степени, что не может сейчас заставить себя подняться. И с сонной улыбкой он принимает разумное решение: не мыть.

Римма ждет у печи, пока подогреется. Приподняла крышку над огромной кастрюлей — оттуда пар. Она наливает Мише в миску суп и миску отодвигает на край плиты. чтобы он сам подошел и взял. Миша не идет. Римма еще некоторое время делает вид, что занята, потом обернулась. Миша спит, уронив голову на руки, щекой прижимаясь к обеденному столу. Римма посмотрела на него, заглянула в кастрюлю и, подумав, долила ему миску до краев. Осторожно, чтоб не пролить, несет ее к столу. Поставила у Мишиной головы. Положила ложку, хлеб. Миша не проснулся даже от запаха еды.

Теперь, когда он спит, а она смотрит на него, у Риммы совсем не сердитое лицо. Миша спит, а она на него смотрит.

Чьи-то шаги. Римма не сразу оборачивается на их звук. В свет входит Новоскольцев. У него бледное, раздраженное лицо.

— Что случилось?— пугается Римма. Новоскольцев садится по другую сторону стола.

— Я хочу есть, — говорит он и холодно с неким вызовом смотрит на Римму. Он как бы хочет, чтоб его вызвали на разговор, и тогда он выскажет все.

— Ты час назад ушел на смену,— говорит Римма медленно, в уме сопоставляя факты. И вдруг с ужасом догадалась:— Ты бросил трактор!..

— Пожалуйста, без истерик. Дай мне есть,— говорит он требовательно, как жене. И поскольку она продолжает смотреть на него, он, больше не обращая на Римму внимания, проходит между столом и лавкой, берет миску с борщом, которая стояла у головы Миши, и несет на свое место. Садится. Берет ложку. Римма с ужасом смотрит на него.И Новоскольцев не выдерживает под ее взглядом.

— Да , бросил, если это у вас так называется,— говорит он приглушенным шепотом, делая жест рукой.— Сейчас ты мне начнешь говорить все это.— Он указывает на спящего Мишу, секретаря комитета комсомола, и в жесте его отчетливо чувствуется пренебрежительное: «все это, что они говорят». В этот момент Новоскольцев совершенно забыл, что сам он тоже член комитета комсомола.— Так вот что я тебе скажу: хватит! Мы десять лет учились в школе. За эти деньги государство может выучить десятки

тысяч трактористов. Ваш ложный патриотизм стоит государству миллионы. Мы там,— он указал себе за плечо, назад,— больше нужны.

— Ты бросил трактор, комбайн, и люди смотрели тебе в спину, а ты уходил,— говорит Римма, ужасаясь все больше. То, что случилось, доходит до нее постепенно.

«Идиотка!» — хочется крикнуть Новоскольцеву. Но он не крикнул. Со всем невысказанным раздражением он начинает есть.

— Почему ты ешь? — говорит Римма тихо, а в это время все кричит в ней: «Как можно так унизить себя? Из всего, что он сделал, быть может, это самое ужасное». — Почему ты ешь? — кричит Римма со слезами на глазах, и Миша от ее крика просыпается.

— Потому что я есть хочу! — взрывается Новоскольцев.

Мутными после сна глазами, в которых отражается свет печных углей, Миша смотрит на Римму и Новоскольцева, вначале ничего не понимая: сознание его еще окутано сном. Он слышит, как Римма кричит:

— Это он должен есть! Он восемнадцать часов не слезал с трактора! Ты не заработал это! Ты убежал!

Миша внезапно понимает, что случилось. Он зачем-то снимает сапог — быть может, портянка жала,— потом поспешно начинает обуваться. От стыда за Новоскольцева, от боли за Римму — всей душой он чувствует сейчас ее боль,— от стыда за самого себя он торопится, и пальцы у него дрожат.

— Сейчас, сейчас,— говорит он,— сам не замечая, что говорит.

Портянка никак не накручивается, он силой втискивает ногу в сапог.

— Сейчас, сейчас...

Он старается не смотреть на Римму. Он даже весь сжался, и ему только хочется скорей уйти. Единственно возможным для него сейчас представляется — это пойти работать вместо Новоскольцева. Потому что позор Новоскольцева в глаза рабочих — это и Мишин и всех его товарищей позор.

Он замечает на столе миску с борщом, хлеб, соль и луковицу. Миша берет хлеб и луковицу, сует их в карман и уходит в ночь, в степь, торопясь. Новоскольцев вдруг яростно бросил ложку и, сорвавшись с места, тоже уходит в степь.

В том же кабинете, где по ночам сторож спит на казенном диване, директор совхоза Голованов, плечом прижимая трубку, говорит по телефону и одновременно подписывает бумаги. Их накопилось великое множество, как всегда, в горячую пору уборки, когда директор и день и ночь в степи, где хлеб добывается.

— Ну да... Ну да... — говорит он, дыша в трубку.— Днями закончим. А-а...— Он провел рукой по отросшей щетине.— Это имеется. Что?.. Представители к нам выехали?

Директор обменялся взглядом с бухгалтером, который стоит рядом с его столом, беря из-под его пера подписанные бумаги. Взгляды их выражали одно, а в трубку он сказал совершенно другое:

— Хорошее дело. Вот если бы каждый представитель да еще с собой по скату привозил, так мы бы раньше всех хлеб вывезли. У нас бы все машины обутые ходили.

И захохотал. Бухгалтер позволил себе улыбнуться. Директор хохотал.

— Ну, бывай,— сказал он наконец.— Бывай,— и положил трубку. После этого глянул на бумаги. Гора их была еще велика.

Андрей Иванович обеими руками отодвинул их от себя:

— За один раз всех дел не переделаешь. Вот уберем хлеб, почитаю на досуге.

Бухгалтер испугался:

— Это ж почта, Андрей Иванович...

— Почта...— Директор смотрел на него, что-то вспоминая. В дверь постучали робко.

— Вот спасибо, напомнил,— сказал он бухгалтеру, доставая из нагрудного кармана письмо.— Третий день вожу. Дочка прислала. И прочесть забываю и старухе никак не отдам.

В дверь опять постучали, уже громче.

— Входи, не бойся,— сказал Андрей Иванович, распечатывая конверт. Вошли Слава и Женя. Он не смотрел на них, пробегая глазами первые строки.

— Андрей Иванович,— сказал Слава, не очень уверенный, что поступает правильно, беспокоя его.

— А? — спросил директор, все еще не отрываясь, спеша прочесть, пока дела не настигли. Бухгалтер собрал бумаги и, выходя, осуждающе посмотрел на ребят. Директор, прочтя первую страницу, перевернул, увидел, что там много, и оторвался с явным сожалением.

— Ну, чего?

— Товарищ директор,— сказал Слава, сделав шаг вперед,— у нас один товарищ наш,— последние слова он выговорил с усилием,— заболел. Мы просим все, чтобы вы отпустили его домой.

— Это который? — спросил Голованов.— Который с трактора убежал?

Слава молчал, понурясь.

— Такая болезнь нам известная. Теперь он домой захотел?

Но тут вперед выступил Женя, маленький и решительный.

— Товарищ директор, он действительно болен. Мы очень просим вас...

Подперев обеими руками подбородок, Голованов смотрел на них. Он понял. Глаза его в глубине потеплели.

...— мы просим вас, чтоб он уехал,— закончил Женя. А директор все смотрел на них просто потому, что ему приятно было смотреть на этих ребят. Но Славе и Жене не по себе было под его тяжелым взглядом из-под бровей.

В дверях уже стоял Сеня, крутя на пальце ключи от машины. Они звенели.

— И правильно,— сказал Голованов в ответ своим мыслям.— Не могло быть среди вас такого дела. А раз не могло, значит не было. И точка.

И Голованов встал.

А в это время Новоскольцев бледный, раздраженный стоял возле комбайнера. Тот переобувался. Сидя на земле, натягивал валенок, говорил обиженно:

— Бешеный, ей богу бешеный, вот поглядите на него,— призывал он в свидетели всю степь и при этом опасливо оглядывался на Новоскольцева.— То с трактора сбежал...

— Ты мне долго это вспоминать будешь? — Новоскольцев даже задрожал.

— То с трактора сбежал, то по три дня не слазит. Загнал совсем. У меня ревматизм! — крикнул он вдруг тонким голосом.

— Никакого ревматизма у тебя нет.

— Как так нет? Как то есть нету?— закричал комбайнер, словно ограбленный, и жестом призвал всю степь посмотреть на своего обидчика.— А это зачем? — и он показал на валенки.

Позади стояли комбайн и трактор. Мотор трактора работал.

— Ты будешь работать или нет? — спросил Новоскольцев тихо, со сдержанной яростью.

— Ишь ты, нету! Это вас много таких найдется...

— Ладно, есть у тебя ревматизм. Совести у тебя нет.

Но на это комбайнер почему-то не обиделся.

— У меня шестнадцать лет ревматизм,— сказал он с гордостью.— Ишь ты!.. То с трактора сбежал...

Но, глянув на Новоскольцева, поспешно полез на комбайн в своих валенках. И только когда тот тоже сел в трактор и уже ничего не мог слышать за шумом мотора, комбайнер договорил все до конца:

— Он, видишь, характер доказывает, а я—надрывайся.

Но тут комбайн дернуло, комбайнер схватился за штурвал и будто медленно поплыл над степью.

Римма спит. Под подушкой, под самым ухом ее еле слышно тикает будильник. Усталый человек, спящий тяжелым сном, не может слышать это тиканье. Но Римма больше всего боится проспать. Боится потому, что в работе повара для нее это, пожалуй, самое трудное: вставать раньше всех, когда еще темно и холодно и больше всего на свете хочется спать. Спать... Римма спит, и в ее сонном сознании то отдаляется, почти затихает, то вдруг сильнее начинает тикать будильник. Тогда Римма тревожно ворочается.

Вдруг под подушкой приглушенно зазвенел будильник. Римма вскакивает с безумными глазами:

— А?.. Хорошо... Сейчас...

Несколько человек в вагончике зашевелились со сна, поворачиваются на другой бок, сладко укрываясь одеялами. Будильник звенит. Римма, сидя на кровати, душит его подушкой.

Миша смотрит на ручные часы. Пять ровно. Судить по часам— утро, но глянуть кругом — ночь. Даже темней, чем ночью: так всегда поздней осенью в предрассветные часы.

Перед утром землю схватил морозец, и хорошо слышно шаги. Шаги Миши, Славы и Жени. Все трое они возвращались из степи на стан. После смены на ветру и холоде им предстоит сейчас поспать в тепле, и они идут в том хорошем настроении, какое бывает у людей после работы.

— Женька, чего ты сейчас больше всего хочешь? — спрашивает Слава.

— Я? Видимо, все же спать.— Женя говорит это серьезно и подумав; он вообще всегда обо всем говорит серьезно.

— А ты?

— Присоединяюсь к предыдущему оратору,— говорит Миша.

Слава потянулся на ходу, сладко зевнул:

— Эх, и храпану же я сейчас часов несколько!..

Но идти молча он не умеет.

— Знаешь,— говорит он Мише, блестя глазами,— мне отец рассказывал, что вот в это время, перед рассветом, на фронте часовым больше всего хочется спать. И всегда разведка в это время ползет за языком... Интересно, верно?

Ребята идут молча.

— А знаешь,— говорит Слава, мы один раз с ним шли, мороз тридцать градусов. Он у меня вот такой, как Женька. Ничего особенного. И всю войну был в пехоте. Ранен три раза. Но даже не это. Как он в такие морозы выдерживал? Я сейчас смотрю на него и не понимаю. И завидую ему. Я когда читаю что-нибудь такое или про полярников — завидую. И самому хочется испытать. А ты завидуешь?

— Завидую,— сказал Миша.

— И я тоже завидую,— очень серьезно, очень взволнованно и как бы стесняясь, сказал Женя, про которого забыли в этот момент потому, быть может, что был он из них самый слабый физически

Они пришли на стан. Печь еще не топилась, было пусто, темно. Все трое напились из бака. Слава пососал отколовшуюся от края льдинку, заметил, что Миша чего-то колеблется.

— Ты чего?

— Я поваров разбужу,— смутившись, сказал Миша.— Вы идите, я сейчас.

Он подошел к окну вагончика, встал на чурбак, сквозь черное стекло, от рамы разрисованное морозными узорами, заглянул внутрь. Римма снова спала, прижимая к груди будильник.

Миша смотрит на нее. Если бы Римма не спала, он бы никогда не посмел смотреть на нее так. Но Римма спит и не видит этого.

Миша слез с чурбака, стоит. Ему жаль будить Римму.

Римма испуганно проснулась, словно ее толкнули. Села с часами в руках, смотрит на них. Без двадцати минут шесть. Торопясь, Римма одевается. Проспала. Ребята сейчас встанут, а завтрак не готов, печь не растоплена... Она вдруг становится такая виноватая, жалкая... И тут видит на черных окнах, на стене красноватый отблеск пламени от печи. Она смотрит, ничего не понимая. Осторожно, чтоб не скрипнуть дверью, выходит из вагончика.

Печь топится. На печи кипят кастрюли, и крышки у них от пара вздрагивают. А перед печью, освещенный пламенем, с ножом и недочищенной картошкой в руке, спит Миша, уронив голову. И почти целое ведро начищенной картошки стоит рядом с ним.

Положение Риммы сложно: они не разговаривают, и даже она обидела его, а в то же время Миша только что сделал за нее все это. Стараясь не разбудить его, Римма осторожно берет ведро с картошкой, моет картошку, которую он за нее начистил, потом нарезает ее. Печь явно прогорает. Римме надо бы подложить, но Миша спит на дровах. Она уже несколько раз хочет взять полено и даже делает движение, но в последний момент останавливается. Она громко кидает картошку в миску — Миша не просыпается. Звякнула крышкой кастрюля — спит. Только один раз подергал во сне щекой, как будто на нее муха села, и опять успокоился.

— Мне надо подложить печь,— наконец холодно и громко говорит Римма.

Вздрогнув, Миша проснулся. Ничего не понимающими глазами смотрит вначале

на огонь. Увидел вдруг Римму. Вскочил поспешно, словно застигнутый на чем-то стыдном.

— Спасибо,— сказала Римма, давая понять, что ничего не забыто и одно не искупает другое.— Но я тебя не просила...

— Я просто погреться хотел,— оправдывается Миша.— Замерз в степи.

Чтоб было правдоподобно, он даже поежился.

— Я тебя не просила,— холодно повторяет Римма.— Мог меня разбудить.

— Да нет, я ведь так просто,— говорит Миша. И, одернув на себе телогрейку, уходит по направлению к своему вагончику. Римма все такая же неприступная засыпает картошку в кастрюлю. Потом нагнулась подложить дров. И тут в огне, под углями, видит две черные, дотла обугленные картофелины. Она палкой выкинула их. Это Миша пек. Она смотрит на сгоревшие картофелины, смотрит в ту сторону, куда ушел Миша, как бы колеблясь: позвать его или не позвать, и многие чувства в этот момент борются в ней. Но она не дает им воли.

В сущности, очень глупыми бывают люди в восемнадцать лет. Но это хорошо, что они такими бывают: поумнеть они еще успеют.

Осень. Холодные зори. Хмурые рассветы. Задолго до восхода солнца на черных стеклах домов уже полыхают отсветы печного огня, дым подымается над каждой крышей. А кругом — степь, степь со всех сторон, и улицы поселка — это тоже степные дороги, проложенные колесами машин, теряющиеся вдали.

Всходит солнце. С земли его еще не видно, но с крыши два кровельщика — Слава и Женя,— сидя, повернувшись лицами к солнцу, смотрят восход. Крыша, на которой они сидят, почти вся покрыта шифером, и только внизу еще торчат ребра стропил. А над крышей — непросохшая, недавно обмазанная глиной труба, единственная во всем поселке труба, которая не топится в этот час. Слава глянул на нее и, торопясь, начал работать. Оба они с Женей спешат кончить крышу.

— Во всем поселке топятся печи,— говорит Слава,— в одном нашем доме еще не топится.

Сырая, недавно обмазанная глиной, еще не закопченная труба. И вот над ней тоже начинает подыматься дым. Вначале едва заметный, легкий, но постепенно все гуще, гуще...

А внизу, в большой пустой комнате, где еще не убрали строительный мусор, собрались ребята. Они сидят на корточках около сырой, сложенной их руками только-только начавшей обсыхать печи, смотрят на огонь, и общее тепло согревает их.

Дом отдаляется, становится в ряд с другими, и дым над его трубой освещен восходящим солнцем.

Солнце оторвалось уже от земли. Неохотно подымается оно над продрогшей степью. И по мере того как оно подымается, одни за другими гаснут фары машин.

Гасит Николай фары комбайна. Гасит Миша фары трактора. Николай что-то кричит ему. За шумом мотора не слышно. Николай показывает остановиться. Миша остановил трактор, выскочил, бежит к комбайну:

— Чего ты?

— Конец! — кричит Николай радостно.

— Как конец?

Николай машет рукой, мол, все. Шабаш.

И Миша видит, что они стоят у края последнего валка. Весь скошен, весь убран и обмолочен хлеб, последняя машина с хлебом отваливает от комбайна.

А уже от других машин, от полевого стана бегут сюда ребята, кричат:

— Скорей! Наши вагончики увозят!

Они все вместе идут по степи, в телогрейках, многие в ватных брюках, в сапогах — те же и уже не те. Они не стали старше, они просто возмужали.

Остановил свой трактор и Новоскольцев. Став сапогом на гусеницу, спрыгнул вниз. И степь и трактор с этой стороны освещены утренним негреющим солнцем, и стекла трактора запотели. Новоскольцев потянулся сладко, всем телом. Кончена работа. Работа, к которой он вначале относился полупрезрительно, за которую взялся со злостью, чтоб только характер доказать, и которая под конец принесла ему ни разу не испытанную радость. И вот уже жаль, что все кончено. Новоскольцев обходит трактор, тряпкой обтирая на капоте росу.

— Сейчас бы в баньке попариться в нашей, в северной,— говорит комбайнер, покряхтывая, почесывая грудь под телогрейкой и глядя на солнце.— Для ревматизма первое дело косточки попарить.

Он оглянулся зачем-то по сторонам, быстро подошел к Новоскольцеву:

— Ты парень, вот чего: звать будут — не иди. А то у нас есть такие, больно умные. Мы с тобой работали? Работали. И на тот год вместе будем работать. Меня ты знаешь: не обижу.

— Не обидишь,— усмехнулся Новоскольцев.

— Не обижу,— подтвердил комбайнер, не почувствовав насмешки, поскольку был озабочен.

— Да у тебя же ревматизм,— продолжал испытывать его Новоскольцев.— Жаловаться после будешь: загнал совсем.

— Ничего... Ничего,— словно не слыша, говорит комбайнер свое: он умел, когда надо, не слышать.— Парень ты неплохой. Характер, конечно... Но — ничего... Заработали мы с тобой неплохо. И на тот год заработаем...

— Что ты понимаешь?! — перебил его Новоскольцев.—Стал бы я за деньги... Я себя ни разу на земле так прочно не чувствовал,— и он для убедительности топнул сапогом о землю.— Жизнь прожить надо интересно, а ты— «деньги»...

— И я говорю, чтобы интерес был. Кто же работать станет без интереса? — даже удивился комбайнер.— Сейчас по домам,— говорит он, запихивая в мешок какие-то вещички. — Ты к себе домой, я — к себе. А на тот год...

Вдруг он заметил, что Новоскольцев как-то погрустнел. Не сразу, но все же комбайнер догадался о причине.

— Тебе, может, идти некуда? — спросил он. Новоскольцев самолюбиво усмехнулся:

— Почему некуда? Вот поставлю трактор на прикол и пойду.

На полевом стане — пусто. Следы поспешных сборов. Брошены чьи-то стоптанные туфли, тряпье, обрывки газет — ими играет ветер. Одиноко стоит печь с закопченной трубой, но кастрюль возле нее нет, и длинный стол пуст. Там, где раньше стояли вагончики, — глубокие следы колес, успевших врасти в землю; их вырывали оттуда силой...

Новоскольцев смотрит на все это, недавно еще обжитое, а теперь брошенное поспешно. Уехали... Он прошел по стану; несколько сусликов и полевых мышей с писком кинулись из-под ног. Он смотрит на глубокие колеи. След от них ведет вдаль, к дороге, по которой в неоседающей пыли проносятся машины с зерном. Новоскольцев еще раз оглядел брошенный стан и пошел к дороге.

По коридору конторы идет Голованов, предводительствуемый каким-то взволнованным человеком. Тот все время оглядывается, как бы опасаясь, что директора перехватят на полдороге. И действительно, на полдороге встретилась им секретарша с бумагами:

— Андрей Иванович, подпишите приказ.

Голованов без слов протянул руку вперед, человек, который боялся, как бы не упустить директора, поспешно дал ему свою самопишущую ручку. Прислонив бумагу к побеленной стене, директор занес над ней перо, но вгляделся.

— Это тот, который с трактора сбежал,— пояснила секретарша.

Директор все смотрел на бумагу.

— Постой, чего-то я думал об этом деле...

Он попытался вспомнить, но не вспомнил или не хотел решать наспех. И, вернув секретарше неподписанный приказ, а человеку, ожидавшему его, — ручку, направился к выходу:

— Обожди...

Секретарша осталась стоять с бумагами.

— Обожди, да обожди,— сказала она недовольно, когда дверь захлопнулась.— Месяц целый приказ не подписан.

В это время из бухгалтерии вышли заместитель директора и тот самый бухгалтер, который присутствовал при разговоре Голованова и ребят.

— Василь Георгиевич, подпишите вы,— кинулась к нему секретарша: ей, видно, очень уж хотелось расстаться с этой залежавшейся бумагой.

— Чего это?

— Да это один тут с трактора сбежал. Павел Васильевич знает. Как раз присутствовал...

— Было, было,— кивает бухгалтер.

— Ну, раз было...

И, прислонив к стене, заместитель директора расчеркнулся внизу листа.

Ничто не дает человеку такого ощущения прочности пребывания на земле, как удачно завершенная работа. Новоскольцев шел по поселку, посвистывая, сдвинув набекрень шапку, с легкомысленным, немного небрежным, молодцеватым видом рабочего человека, сдавшего смену. Вот тут-то и наскочила на него секретарша, которая от множества дел и бумаг находилась в состоянии некоторого обалдения.

— Вы,— она перелистнула несколько бумажек, нашла нужную,— Новоскольцев?

— Так точно.

Сверху вниз он смотрел на нее добродушно, уверенно, весело.

— Распишитесь...

Он продолжал смотреть на нее этим смущавшим ее взглядом. Приказ уже держал в руке.

— Если премия, деньги дарю на строительство детских яслей.

И он нагнулся расписаться. А когда поднял лицо, это был другой человек.

— За что? — спросил он потерянно.

— Вы же просили, чтоб вас уволили,— сказала секретарша, начиная догадываться, что она что-то сделала не то, и пугаясь этого.

Он молчал.

— Вон машина,— сказала она совсем уже робко.— Со станции рабочих привезла. Сейчас обратно пойдет...

Он молчал, окаменев. А ей уже жаль было этого парня, который только что так смотрел на нее, жаль отчего-то себя.

— Вечно все не так,— сказала она, чувствуя себя несчастной. — И пускай. Я тоже не для того на целину ехала, чтоб секретаршей сидеть.

Не слыша ее, скомкав приказ в кулаке и сунув руку в карман, Новоскольцев повернулся к ней спиной, пошел прочь.

У дома, который ребята утром закончили строить, впервые затопив свою печь,— толпа, шум. Несколько семей рабочих, только что приехавших, сгрузив вещи прямо на дорогу, стоят перед этим домом с детьми. Стоят нерешительно. Ребята плотным кольцом окружили свой дом, с твердым намерением никого не пускать в него; это видно по их лицам. Здесь все: и те, кто строил его, и те, кто вернулся сегодня утром из степи. И Римма, и Женя, и Маша, и Слава, и Миша — все здесь, весь бывший десятый «А». Нет среди них только Новоскольцева.

В толпе рабочих голоса:

— Что ж это делается?

— И начальства никого нет.

— Вот дождь начинается.

— Сорвались с места с детьми...

Голоса главным образом женщин, мужчины молчат.

Среди ребят тоже волнение:

— Потому что не имеют права!

— Мы его своими руками стройили!

— А если не нужны, так надо было сказать...

И в это время появился директор. Стало тихо. Стояли ребята, окружив дом, стояли на дороге приехавшие. Накрапывал дождь. Голованов подходил в тишине. Человек, который вел его, теперь уже не боясь потерять директора, забежал вперед, тыча в ребят пальцем, чувствуя за собой мощную поддержку в лице начальства, закричал:

— Вот эти самые, Андрей Иваныч. Видал, что делается? Ведь это что, а? Эт-то самоуправство...

И голос его подстегнул всех.

Теперь заговорили мужчины, молчавшие до сих пор.

— Нехорошо получается, Андрей Иванович.

— Ты нас звал.

— С детишками, с женами приехали...

Ребята кричали тем временем:

— Хотите жить — дом стройте... Построили!..

— Если мы не нужны, сразу надо было говорить, а не обманывать!

— Мы все здесь, каждый кирпич сами... Не имеете права!
— У нас тоже самолюбие есть.
И только директор молчал.
— «Мы»,— сказал он, наконец, глядя на ребят, и покачал головой.— Все-то вы еще одних себя видите. А у меня весь совхоз. И они тоже,— кивнул он на приезжих. И вдруг, махнув рукой, не желая больше говорить, повернулся и пошел отсюда.
Человек, который привел его, кинулся за ним следом:
— Андрей Иваныч! Андрей Иваныч... Так как же понимать?..

А около дома по-прежнему плотно, плечо в плечо стояли ребята. Стояли на другой стороне дороги приезжие около своих сброшенных вещей. В пыли дороги печатались крупные редкие капли дождя.

И вдруг девочка лет четырех-пяти отделилась от узлов и чемоданов и пошла, пошла через дорогу к дому, одна со своим горшком в руках, оставляя в пыли маленькие следы. Все смотрели на нее. Она шла прямо на Славу, а он, большой, плечистый парень, стоял на ее дороге, загораживая дверь. И когда маленькая девочка подошла, он отступил в сторону, и она вошла со своим горшком в дом. За нею побежала бабушка. Словно извиняясь, она говорила:
— Смелая какая... Не спросившись... Разве можно так?..
Но цепь ребят уже распалась. То, что нельзя было сделать ни угрозами, ни приказом, сделала четырехлетняя девочка, ничего не понимавшая в отношениях людей и потому оказавшаяся мудрей их. И взрослые люди устыдились.
— Вы не думайте, нам дом не жалко.
— Вы просто всего не знаете.
— Тут в самолюбии дело.
— Вы несите вещи, несите. Не стоять же под дождем.
Это говорили теперь ребята и сами хватали вещи приезжих, волокли их в дом.
Те в свою очередь теперь отказывались:
— Да нам перебыть только, пока не построились.
— Нам так... где-либо...
— Все вместе поместимся.
— Детишки, вот беда.
А рабочие совхоза, старожилы, видя все это, говорили:
— Мы ребят по домам разберем.
— Молодые, чего им.
И все это сделала четырехлетняя девочка. Люди вдруг стали самими собой, хорошими и добрыми, какими бывают только люди.

Это видел издали Новоскольцев, садившийся в машину, и спазма сжала его горло. И почти одновременно Маша сбоку увидела лицо Риммы. Римма смотрела туда, в сторону машины. И Миша, проходивший с вещами приезжих, глянув на них, тоже посмотрел в сторону машины и увидел Новоскольцева.

Если бы в этот момент все они, не думая, под влиянием чувства доброты, которое охватило их, сделали шаг навстречу друг другу, все бы разъяснилось легко и просто. Но они поколебались. И в следующий момент уже трудно стало сделать этот первый шаг.

— Ребята, как же так? — сказала Маша растерянно.— Надо его остановить. Это же нельзя. Нам всем после стыдно будет,— взывала она то к одному, то к другому.

Тогда Миша решительно положил на землю вещи, которые нес, и направился к к машине. Он шел туда с сознанием, что он должен это сделать. И вот это сознание долга, а не чувство было в лице его и словах, с которыми он обратился к Новоскольцеву.

— Сергей,— сказал он.— Если ты человек, ты не имешь права уезжать.

Это он сказал Новоскольцеву, которого только что незаслуженно оскорбили до глубины души и озлобили. Душевный, скромный, способный на самопожертвование Миша, он меньше всего в этот момент думал о Новоскольцеве. Он сам должен был до конца оставаться честным перед Риммой, перед самим собой, и это со всей остротой почувствовал Новоскольцев. Они держали дверцу кабины. Миша с одной стороны, Новоскольцев — с другой.

— Ненавижу! — сказал Новоскольцев в лицо ему.— А тебя больше всех.

И дернул на себя дверцу. Миша удержал ее.

В кузов за спиной Новоскольцева бросали тяжелые мешки, и кабина вздрагивала, и он на сиденье вздрагивал, и было в этом во всем для него что-то очень унизительное. И от сознания, что Миша может пожалеть его, он еще больше ожесточался:

— Герой! Пришел. Собой пожертвовал... На глазах у всех...

— Ты меня оскорбить не можешь,— сказал Миша, не повышая голоса.— Не беспокойся, из-за тебя бы я не пошел. Я пришел из-за нее.

Опять бросили мешок. Новоскольцев, хотевший сказать что-то, подпрыгнул на сиденье.

— И черт с вами со всеми! — крикнул он и, сильно дернув рукоятку, захлопнул дверцу.

Из окна кабинета, сквозь начавшийся дождь, Голованов видит, как ребята с азартом волокут вещи приезжих.

— Валя!— крикнул он.

Вошла секретарша с лицом грешницы, которую призвал к ответу господь бог. Но директору так приятно в этот момент было смотреть в окно, что он не заметил ее лица. Он и ее поманил пальцем, и некоторое время они смотрели в окно оба: директор, грузно откинувшийся на спинку стула, и Валя, робко стоявшая рядом.

— Во как, — сказал, наконец, Голованов, удовлетворенный, и оторвался от окна.—Ты не знаешь, чего я тебя звал? — вгляделся. — Ты чего стоишь, как засватанная?

— Андрей Иванович, увольте меня с этой работы.— Валя всхлипнула.

— Та-ак... А ну рассказывай. Постой, приказ этот где?

Теперь Валя уже плакала:

— Потому что я вас просила сколько раз уволить... Сил моих нет на этой работе... Вечно я все не так делаю...

Он начинал догадываться.

— Приказ куда дела?

— Василь Георгиевич подписал.

— Ну?

— Отдала я.

— Ну?

— А он уехал.

— Эх! — Голованов с сердцем встал. Проходя мимо Вали, толстым пальцем постучал по ее макушке: «Голова, два уха».

И вышел.

Машины, в которой сидел Новоскольцев, уже не было на месте, только свежие следы колес на влажной от дождя земле. Около дома толпились ребята. Вещи приехавших уже все были перенесены.

Когда Голованов подошел, ребята смущенно смолкли. Они о чем-то спорили и были взволнованы. При нем они не хотели говорить. И он молчал. И вдруг в этой тишине разрыдалась Римма и кинулась за дом. Стало еще более неловко. Под взглядом Голованова Слава и Женя опустили глаза.

— Да-а...— сказал он.— Чего-то мы с тем парнем перемудрили.

И тут заговорила Маша, самая тихая из всех:

— А потому что вы все меня обвиняете в мягкотелости. А это не мягкотелость. Мы стыдимся хороших поступков. Куда он поехал? Кем? С какими глазами он вернется в город, когда мы все здесь? У нас хватает мужества шестнадцать часов не слезать с трактора, а сделать шаг навстречу товарищу, переступить через свое самолюбие, этого мужества у нас нет. Это вовсе не мягкотелость. Мы стыдимся быть самими собой. А я не верю, не верю, что он хотел уехать. Он весь месяц хорошо работал. Может, это было лучшее время в его жизни...

Дождь течет по стеклам кабины, стремительно несется навстречу, разбиваясь о ветровое стекло. Мокрая степь в дожде. Еще не вечер, но пасмурно, и зажгли фары. Рядом с Новоскольцевым в кабине — раздраженное лицо шофера, молодого парня; в покачивающемся зеркальце — его недобро прищуренные глаза.

— Вози их...— говорит шофер. Но Новоскольцев не слышит. Глядя перед собой на степь в дожде, он думает почти что словами Маши:

«...Может, это было лучшее, что я испытал в жизни. И буду вспоминать потом... Зачем я еду? Куда? Неужели у меня нет мужества переступить через свое самолюбие?.. Ну, глупо же, глупо. Не могут же все так думать. Надо просто переступить...»

И тут сквозь свои мысли доходит до него голос шофера, злой голос:

— ...Вози их взад-назад... Куда едешь? На целину. Откуда едешь? С целины...

— И не вози! — кричит Новоскольцев. Насколько легче крикнул на другого, когда надо бы крикнуть на себя.

— А ты не ори. Не ты меня везешь, а я тебя пока что. Я вас таких сотни перевозил...

— И не вози! Никто не просит.

Щенок, сидевший рядом с шофером, теперь уже довольно крупный щенок, зарычал на Сергея.

— Бензин жжешь на вас...

— Залейся своим бензином!..

Дернув ручку, Новоскольцев вместе с чемоданом и вещмешком выпрыгнул на дорогу. Машина, отъехав немного, остановилась. Высунулся шофер:

— Слушай, брошу.

Новоскольцев не оборачивался.

— Слушай, уеду.

— И езжай, черт с тобой!

Гулко хлопнула дверца. Машина тронулась, разбрызгивая грязь двойными колесами, и скрылась за дождем. Новоскольцев сел на свой чемодан. После ссоры он тяжело дышал. Достал папиросу. Пальцы дрожали. Натянув на голову капюшон, отвернувшись от дождя и ветра, прикуривал, чиркая спичку за спичкой. Мотор грузовика все ныл где-то поблизости. Отвернувшись, прикуривая, Новоскольцев не видел, как из дождя появилась машина, подвигаясь к нему задом. Стала. Выскочил шофер. Он шел сюда под дождем, разъезжаясь сапогами по скользкой дороге.

— Что ты за человек, конец концов? — закричал он, стоя между Новоскольцевым и машиной.—У меня жена дочку родила. Восемь дней человеку. Я — отец и еще в руках не держал. Сволочь ты, а не человек!

— Да езжай, что ты пристал! — Новоскольцев вскочил с чемодана.

— И уеду!

— И езжай!

— И уеду!

— Ну, езжай, езжай. Отец... Жаль, дочке подарить нечего.

— На шута ты мне сдался с твоими подарками! — закричал шофер. И оскорбленный в лучших чувствах, яростно меся грязь сапогами, пошел к своей машине. Грузовик тронулся и скрылся за дождем, на этот раз окончательно.

Новоскольцев снова сел на свой чемодан, папироска в его руке погасла и размокла. Он вытер ладони о штаны, достал новую папироску, закурил. Несколько раз глубоко затянулся. Дым не таял в сыром воздухе.

Новоскольцев огляделся. Шел дождь. Промозглый осенний дождь. Погода — собаку наружу не выгонишь. А он сидел на своем чемодане, курил, и было ему сейчас хорошо в степи под дождем. Он не спешил.

ОТ АВТОРА

Сценарий этот явился результатом поездки по целинным совхозам Оренбургской области. В какой-то мере в нем нашли отражение события, происходящие в то время на целине. Вместе с тем в сценарии частично использованы записи студентки М. Черкасовой, напечатанные в журнале «Молодая гвардия» № 1 за 1959 год.

Б. Метальников

О чем „Алешкина любовь"

В № 3 нашего журнала был напечатан сценарий Б. Метальникова «Алешкина любовь» с комментарием критика Л. Погожевой. Редакция получила много писем читателей, высказывающих свои суждения о сценарии (обзор этих писем напечатан в № 7). Ниже мы публикуем ответ сценариста Б. Метальникова тем, кто прислал свои письма по поводу «Алешкиной любви».

Получение письма от читателя — всегда острый момент в писательской жизни. Что там? Одобрение или критика? А если критика, то какая: дружеская или уничтожающая?

В той толстой пачке писем, которую мне вручили в редакции, было все: и одобрение и критика, лестные оценки и уничтожающие. Признаться, я не ожидал такого разнобоя и задумался: почему бы это?

Стал снова перечитывать письма и обнаружил, что целый ряд упреков в мой адрес происходит от одного весьма распространенного заблуждения, которому, кстати сказать, долгие годы способствовала и часть нашей критики.

Заблуждение это объясняется забвением известного высказывания Пушкина о том, что художника надо судить по законам, им самим над собой признаваемым. Попросту говоря, в критике надо прежде всего исходить из замысла автора, из того, что́ он хотел сказать и какие цели перед собой ставил. И в зависимости от того, как он справился с этими задачами, и судить его работу.

Итак, в чем же состоит замысел «Алешкиной любви»?

Прежде всего он весьма скромен по масштабам и совсем не претендует на большой охват жизни. Я не ставил своей целью показать ту «кипящую жизнь, которая так могущественно воспитывает и перевоспитывает нашу молодежь» и которой в сценарии не хватает, например, по мнению тов. Элиашвили из Тбилиси. Она так и не поняла, чему этот сценарий может научить молодых людей. Это, конечно, очень жаль. Но что же делать? Может быть, следовало бы поясней высказаться на этот счет в сценарии? Но, с другой стороны, как же тогда быть с теми читателями и зрителями, которые терпеть не могут, когда им все разжевывают и кладут в рот? Но, видимо, мне придется попросить у них прощения и все же разъяснить кое-что.

В отличие от прекрасной пьесы Арбузова «Иркутская история» (я говорю о ней сейчас только потому, что мне приводились в назидание примеры из нее) сюжетом сценария «Алешкина любовь» является вовсе не Алешкина любовь, а эволюция его товарищей в отношении к этой любви. Для того чтобы как можно больше подчеркнуть ценность и богатство любви, я хотел показать, что она не только дает редкое счастье самим влюбленным, но может также давать свет и тепло и окружающим. Вот коротко, в чем замысел этого сценария.

Добрых советов и критических замечаний у меня сейчас так много, что, конечно, я не смогу ответить на все. Но большую часть из них можно легко свести в три категории по их направленности. На эту критику я попробую ответить.

В первую категорию входят упреки в недостаточно широком изображении жизни в сценарии. Но, как я уже говорил выше, во-первых, я и не претендовал на это. Больше того, я специально выбрал местом действия глухую степь. Вот если бы все происходило в большом городе или на какой-нибудь крупной стройке — тогда упреки в изолированности моих героев были бы более правомерны.

А во-вторых, позвольте мне сослаться на одно правильное замечание Ф. Струмилина, который пишет: «...«Алешкина любовь»— не роман, не повесть, где на многих страницах можно было бы подробно описать жизнь и труд, переживания и размышления героев. «Алешкина любовь»— это рассказ об одном событии. Это рассказ-сценарий».

А вот что пишет другой читатель, И. Паньков: «...Как-то чудно все в кино получается: пишет человек, называет «Алешкина любовь» и рассказывает о ней. А ему предлагают «поджать» любовь и больше о биографиях рассказать. А я их знаю. И твою, Алешка, и товарищей твоих».

Не скрою, когда встречаешь такое понимание замысла, это не только радует, от такого читателя-друга охотно принимаешь и любую критику, ибо в таких случаях она всегда более обоснованна.

Теперь о второй категории критических замечаний. Они все сводятся, в той или иной форме, к обвинениям в сгущении черных красок в обрисовке Алешкиных товарищей.

Дорогие мои критики! Честное слово, не могу я согласиться с вами! Более того, я убежден, что это не я сгустил краски в сценарии, а вы сгущаете их в своих оценках.

Вот, например, тов. А. Кузнецов из Вольска пишет: «... Все они, кроме Алешки... жили нехорошо, были, по убеждению Б. Метальникова, людьми циничными, морально неустойчивыми, а то и просто нечистоплотными. Только Алешкина любовь одних переродила, очистила от скверны, а других заставила по крайней мере по-иному взглянуть на женщину...»

Товарищ Кузнецов! Не было у меня такого убеждения, которое Вы мне приписываете! А если бы было, то не стал бы я тогда писать этот сценарий, потому что если бы Аркашка, Женя, Сергей и Николай и в самом деле были бы такими циниками и скверназцами, какими вы их считаете, то Алешка со своей любовью не произвел бы на них никакого впечатления.

В самом деле, ну какой же циник из Аркашки? Или из добродушного и немного ленивого увальня Жени?

Единственная вина Алешкиных товарищей в том, что не встречали они еще в своей жизни большой любви и поэтому не задумывались по-настоящему над этими вопросами.

И вообще, не слишком ли мы часто и охотно ставим в вину людям то, что является лишь их бедой?

И третья категория. Читатель П. Черняев, в целом хорошо оценивая сценарий, упрекает меня: «... Мне хочется отметить, что, на мой взгляд, портит сценарий. В ногах его чистой поэзии путается серый прозаизм, безвкусица, пошлость, то, от чего в фильме надо избавиться...»

Сначала я подумал, что этот упрек направлен мне как автору, который пользуется в своей работе серыми, безвкусными и пошлыми художественными приемами. Но оказывается, что он видит пошлость не в решении тех или иных сцен, а в самих фактах жизни, которые описаны в сценарии. Так, в качестве примера пошлости и безвкусицы тов. Черняев называет связь Лизы и Сергея и его объяснение, «что все живое о живом думает», а любовь тут ни при чем.

И поскольку тов. Черняев не одинок в своих суждениях, то позвольте мне задать такой вопрос.

Ну, а как же нам быть с той пошлостью и примитивными взглядами на сложные вещи, с которыми мы постоянно сталкиваемся в жизни? Будем ли мы разоблачать их и бороться с ними или станем стыдливо отворачиваться и делать вид, что их просто не существует?

Неужели непонятно, что, для того чтобы выступить против пошлости или примитивизма, надо их иметь перед собой как противников и видеть в лицо?

В заключение мне хочется поблагодарить всех многочисленных читателей за их письма. И тех, кто прислал слова одобрения, и тех, кто критиковал меня. Все эти письма были очень полезны, ибо все равно: каждое согласие или несогласие, каждое «да» или «нет», которое говорит в таких случаях писатель, помогает выработке и укреплению его художественной позиции.

Семинар сценаристов и редакторов документального кино

Оргкомитет Союза работников кинематографии СССР и Министерство культуры СССР провели семинар сценаристов и редакторов документального кино.

Мыслями о путях развития документального кино поделились с участниками семинара, съехавшимися со всех концов страны, Е. Габрилович и М. Ромм. Они говорили о точках соприкосновения между художественным и документальным кинематографом, в первую очередь — о киносценарии, без которого трудно сделать настоящий фильм, о типизации явлений жизни, обобщении явлений, фактов, событий.

Работники Центральной студии документальных фильмов Ю. Каравкин, И. Копалин, Л. Дербышева, А. Колошин, Л. Кристи, Э. Марьямов и другие рассказали о своем опыте работы над фильмами, дали немало ценных советов.

Ежедневно проводились просмотры фильмов, сделанных участниками семинара, а также лучших картин Центральной студии. Завязывались острые дискуссии, споры, и виднее становилось, «что такое хорошо и что такое плохо».

И, наконец, еще один итог: завязалась дружба между творческими работниками, живущими на Волге, Амуре, на Ангаре, приехавшими с Украины и из Прибалтики, из Азербайджана и Грузии, из Киргизии и Казахстана. Появились замыслы совместных фильмов. Встреча на семинаре, живой обмен мыслями и мнениями принесли большую пользу всем его участникам.

Б. Галанов

Время и люди

Название фильма уже говорит само за себя: «Ровесник века»*. Ровесник века великих свершений—вот кто такой Иван Ермаков, герой этого фильма. В семнадцатом он встретил Октябрьскую революцию. В тридцатом бывший слесарь закладывал фундамент автозавода, одного из первенцев пятилетки, и в качестве директора завода принимал с конвейера первый отечественный грузовик. В сорок первом он вооружал армию танками. В сорок пятом восстанавливал разрушенное войной, строил новое. А в шестидесятом? В шестидесятом он по-прежнему в гуще гигантской стройки как организатор и руководитель... Многие события, о которых напоминает фильм, сейчас уже стали историей. Их отделяют от нас годы и даже десятилетия. Но эти события не утратили с годами ни значительности, ни живой остроты. И разве у зрителей, которые будут сегодня смотреть этот фильм, он не вызовет множество волнующих ассоциаций? Сколько среди них найдется ровесников века, ровесников Ивана Александровича Ермакова или почти ровесников, которые тоже садились за руль первых советских автомобилей, поднимались на леса новостроек, сражались на фронте с гитлеровскими захватчиками! Значит, этот фильм и о нас с вами. В чем-то главном, решающем судьба Ивана Ермакова, может быть, даже повторяет судьбу многих из нас.

Думается, что замысел будущего фильма подсказывал сценаристам Ю. Дунскому, В. Фриду и режиссеру-постановщику С. Самсонову и самую форму его воплощения. Здесь все взято «крупным планом» — и люди, и события, и время. Да и самые средства киноискусства — широкий экран, цвет — тоже как бы призваны подчеркнуть масштабность избранной темы. Надо сказать, что, глядя на экран, мы действительно ощущаем широкое дыхание времени в той, например, сцене (одной из волнующих в фильме), когда свежевыкрашенный, грубовато скроенный и, на современный взгляд, не очень красивый грузовик торжественно съезжал с конвейера сборочного цеха. Ему, конечно, далеко до нынешних новейших моделей. Но что из того? На его борту четко белеет надпись: «Я первый, за мной миллионы». И сотни, а может быть, тысячи рабочих с пением «Интернационала» идут за грузовиком, провожая его до ворот цеха и дальше, дальше на заводской двор. Тургенев где-то говорит, что талант является «сосредоточенным отражением» жизни, которая дает содержание его творчеству. Так и эта сцена проводов первенца советского автомобилестроения помогает угадать и увидеть многое. Ее воспринимаешь как «сосредоточенное отражение» целой эпохи — героической эпохи тридцатых годов.

Я бы хотел вспомнить и другой эпизод, который есть в начальных кадрах фильма. Автозавод еще не построен и не скоро начнет выпускать автомобили. Дремлет у стола усталый директор, опустив голову на руки. Пронзительно звонит будильник. Ермаков, встрепенувшись, торопливо сгребает его и прикладывает к уху: «Алё, Ермаков слушает». И эта шутливая сценка, пусть по-своему, иными средствами, но тоже удачно передает атмосферу кипучего времени, когда штурмовые дни сменялись штурмовыми ночами, а день снова начинался с ударной работы.

Однако удалось ли в целом фильме то, что хорошо удалось в отдельных эпизодах и сценах? Стало ли это произведение, охватывающее долгую человеческую жизнь, несколько десятилетий в истории

* Сценарий Ю. Дунского, В. Фрида. Постановка С. Самсонова. Оператор М. Дятлов. Художники С. Воронков, И. Новодережкин. Композитор Н. Крюков. Звукооператор И. Майоров. «Мосфильм», 1960.



«РОВЕСНИК ВЕКА»

страны (и каких насыщенных событиями десятилетий!), их сосредоточенным отражением?

Отвечая на этот вопрос, надо прежде всего исходить из характера главного героя. Ведь его биография, его судьба поставлены в центре повествования, даны «крупным планом». А все остальные персонажи фильма, остальные его эпизоды «работают» на Ермакова. Итак, перед нами образ видного советского строителя, организатора производства, одного из пионеров отечественной промышленности. В советской литературе и искусстве у него есть свое богатое прошлое. Ермаков вырос не на пустом месте. Вспомним тридцатые годы, когда начиналась карьера Ермакова в качестве «красного Форда», директора автогиганта. В литературе были созданы замечательные образы командиров и вожаков производства, строителей наших первых пятилеток. Были «Соть» Л. Леонова и «Время, вперед!» В. Катаева. Н. Погодин привел на сцену Гая, героя пьесы «Мой друг». В персонажах этих и других произведений тех лет мы находили сосредоточенное отражение своего времени, его пафос, его размах. Нам открывалась во всей своей сложности и напряженности внутренняя духовная жизнь людей. И это ощущение не оставляет нас даже спустя многие годы, если мы снова принимаемся перечитывать старые книги.

Обращаясь к изображению событий тридцатилетней давности, советский художник не может, конечно, пройти равнодушно мимо богатого опыта литературы и искусства. Во всяком случае, в образе того же Ермакова, который был сверстником погодинского Гая, в образе Ермакова, чью судьбу авторы фильма прослеживают до наших дней, естественно, ищешь знакомые, давно уже полюбившиеся нам черты характера советского человека и одновременно новые черты, которые являются выражением нашего времени, сегодняшнего дня жизни Советской страны.

Авторский коллектив фильма «Ровесник века» стремился продолжить эту славную традицию советского искусства, воссоздавая на экране сильный и цельный характер нашего современника, который может с гордостью сказать о себе словами одного из героев этого нового фильма: «Мы хорошо работали и звонко жили». Вот эту звонкую силу Ермакова, его приверженность великим планам построения коммунизма мы ощущаем не раз; и тогда, когда он объявляет на стройке аврал и в грозу увлекает за собой людей спасать цемент; и когда, шагая во главе колонны усталых строителей, затягивает бодрую песню: «По морям, по волнам, нынче здесь, завтра там»; и в конце фильма, когда он, едва оправившись от болезни, вслушивается в гудки автомобилей, в эти знакомые, неотъемлемые от всей его жизни звуки и радостно смотрит на проезжающий под его окнами новый самосвал-гигант.

Каждый такой эпизод открывает для нас какие-то новые черты характера Ермакова. Да, в облике Ермакова, в облике окружающих его в быту или на производстве людей, живет светлый энтузиазм ударников первой пятилетки, живет суровое мужество участников Отечественной войны и смелый размах творцов нашего первого семилетнего плана.

И все вместе эти черты слагаются в образ нашего современника, строителя коммунистического общества.

Однако, когда меряешь фильм «Ровесник века» той большой мерой, которую предложили нам сами художники, стремившиеся развернуть широкую картину века, отмечаешь, что они не во всем сумели эту меру выдержать. Жизнь Ермакова отнюдь не бедна событиями. Сколько превратностей судьбы пришлось ему на своем пути испытать! В сорок первом он видел, как взрывали автогигант, который в тридцатом возводил собственными руками. На Урале, в эвакуации, трагически умерла жена Ермакова Анна, и в тот же день с фронта пришла «похоронная» о сыне.

Личное и общественное драматически переплетаются в судьбе Ермакова. Но, торопясь за бегущим днем, авторы не всегда успевают заглянуть поглубже в души своих героев. А ведь для того чтобы рассказ о жизни человека стал драмой или трагедией, мало испытать печали и радости. Их надо еще пережить. А испытать и пережить — это ведь далеко не одно и то же.

К сожалению, о духовной жизни Ермакова фильм рассказывает сдержанно и слишком уж лаконично. Конечно, сдержанность в выражении мыслей и чувств одно из сильно действующих средств в искусстве. И мы совсем не собираемся приглашать авторов «рвать страсть в клочья». Но не чрезмерно ли они «эксплуатируют» выдержку Ермакова, заставляя его оставаться удивительно спокойным даже в минуты самых тяжелых личных потрясений (а это вольно или невольно ведет к обеднению образа), и не слишком ли поверхностные решения острых личных конфликтов порой предлагают?

Вспоминается, например, сцена ссоры Ермакова с сыном, ссоры, которую, кстати говоря, до этого ничто не предвещало. «Так, значит, ты учиться не желаешь? — говорит Ермаков.— Ну что ж! Допустим. Я виноват, времени на вас не хватало...» Упреки отца, ответы сына — все здесь достаточно хорошо знакомо по многим фильмам и спектаклям, где обсуждалась проблема «отцов и детей». Актерам уже стало трудновато произносить такие шаблонные слова, а зрителям — скучно их выслушивать. Можно даже заранее догадаться, о чем будет следующая реплика — о папиной машине. И она действительно не заставляет себя долго ждать. Новая сцена — ночные раздумья Ермакова: не обидел ли он зря парня — внушает надежду, что схематично наметившийся конфликт в дальнейшем получит более интересное и глубокое развитие, что дверца в душевный мир Ермакова приоткроется чуть пошире. Но уже тревожно звонит телефон. Приходит ошеломляющая весть о начале войны. Новые заботы, новые дела захлестывают Ермакова, снова отодвигая все личное на задний план.

Такого рода просчеты сценаристов и режиссера неизбежно сковывали и артиста Н. Лебедева, исполняющего роль Ермакова. Лебедев хорош в тех сценах на стройке, на производстве, где проявляются энергия Ермакова, его решительность, размах, железная воля. Тут есть что играть актеру, и тут ему во многом помог оператор М. Дятлов, который так снял панорамы стройки и людей, охваченных единым трудовым порывом, что мы всем сердцем ощущаем высокий душевный подъем Ермакова. Но в эпизодах личных, лирико-драматических, там, где в выражении лица Ермакова, в движениях, жестах хотелось бы прочитать радость, скорбь, волнение, артист часто остается статичным и неподвижным. Да, герой превозмогает душевную боль. Но сколько новых разнообразных красок открылось бы для нас в облике Ермакова, если бы время от времени ему было дано не только скрывать, но и раскрывать свой духовный мир!

Мне показалось важным высказать этот упрек еще и потому, что фильм «Ровесник века» ставил С. Самсонов, который в качестве постановщика чеховской «Попрыгуньи» зарекомендовал себя художником внимательным и чутким к душевному миру своих героев. Взяв Ермакова «крупным планом», Самсонов сознательно отказывался от всего мелочного, случайного. Благодаря этому образ Ермакова только выиграл. Но крупный план — это ведь и яркая психологическая подробность, и едва заметное, но чрезвычайно выразительное движение души, которое режиссер-постановщик вдруг сумел вплотную приблизить к нашему глазу. Именно такие драгоценные подробности я, как зритель, чаще хотел бы узнавать в портрете Ермакова, снятом крупным планом.

Среди актеров, участвующих в фильме «Ровесник века», особо следует отметить Г. Юдина. Он играет роль инженера Муромцева, интеллигента старой формации, который поначалу весьма иронически настроен к планам индустриализации, но постепенно становится одним из самых надежных помощников Ермакова, бок о бок с ним проходит весь свой жизненный путь. Образ Муромцева, как он задуман в сценарии, несколько иллюстративен. Но актер сумел придать своему герою неповторимые, индивидуальные черточки, окрасил характер мягким юмором, и это делает образ Муромцева живым, не ходульным.

О большинстве актеров, исполняющих в фильме различные роли — центральные или второстепенные, можно сказать, что они помогают создать обобщенный, коллективный портрет строителей нового мира. Тут как раз имеют значение не детали, не подробности, а те характерные, типические черты нашего времени, которые проявляются в новом отношении к труду, к своим общественным обязанностям, друг к другу.

Жить вместе со своей страной одной жизнью, наполненной огромным творческим трудом, — великое счастье и гордость. Счастье, оглянувшись вокруг, увидеть заводы, которые ты возводил, дороги, которые ты прокладывал, автомобили, которые всю жизнь строил, учеников, которых воспитал, увидеть, говоря словами Маяковского, «долгие дела», в которых ты надолго воплотился. Такое счастье испытали герои фильма. Они встали с веком наравне.

Это главное, о чем рассказывает фильм, рассказывает с любовью к нашим людям.

Н. Игнатьева

Жестокий романс

Начало этой картины, безусловно, заинтригует определенную часть зрителей. Молодая женщина с бледным, холодным лицом, модно одетая, красивая, ждет невдалеке от проходной порта паренька в строгом морском кителе.

— Ты еще не разлюбил меня?.. И не разлюбишь? Да?

— Да!

— Что бы ни случилось?

— Да!

— Я вышла замуж за Евгения... Мы все равно с тобой будем встречаться.

Нет сомнения, что здесь любители адюльтера, мастера заглядывать в чужие окна заметно оживятся, строя различные предположения относительно дальнейшего развития событий. «И вот она, прячась от посторонних взглядов, спешит в маленькую, но уютную комнатку на свиданье с ним...» «Случайно муж раскрывает ее тайну». «Нет, сначала возлюбленный будет страдать, переживать то, что случилось...».

И он, действительно, «переживает». Стремительно взлетает по лестнице своего дома, рывком распахивает дверь, ничком падает на кровать, уткнувшись лицом в подушку... В полуосвещенной комнате (но так, чтобы на лицо героя падали эффектные блики) Павел Кауров дает власть своим чувствам. Дабы зрители не усомнились в трагедийных масштабах его горя, звучат мощные драматические аккорды оркестра. Отчаяние героя достигает своего апогея.

Но, полноте, стоит ли нам сочувствовать этой безумной печали, вызовет ли наше ответное волнение скорбная поза героя, его печальный взгляд?

Постановщик фильма «Бессонная ночь»* И. Анненский (сценарий написан В. Соловьевым по мотивам повести Н. Дементьева «Мои дороги») изо всех сил старается уверить в этом. На помощь призываются всевозможные аксессуары мелодрамы: таинственный мрак ночи, отчаянные жесты, глухо, «с придыханием» звучащий за кадром голос героя: «Ты не могла выйти замуж за человека, которого не любишь... Неужели ты все забыла?» А перед нашими глазами снова встает портрет женщины с подчеркнуто невозмутимым лицом, и вспоминается ее поспешно произнесенная реплика: «Мы все равно с тобой будем встречаться!» И уже никто не разуверит нас в пошлости героини — характер этой мещанки со всей ясностью раскрывается в первом же эпизоде.

Так стоит ли ломать копья из-за того, что столь очевидно? Нужно ли разыгрывать трагедию по поводу измены женщины, недостойной ни истинной любви, ни уважения? И об этом ли написал свою повесть молодой прозаик Николай Дементьев?

Кто-то из мудрых людей сказал: «Каждый видит жизнь, как может». Писатель Н. Дементьев назвал свою повесть «Мои дороги» — в ней рассказывалось о нелегких, сложных дорогах молодого инженера Павла Каурова из юности в зрелость, о духовном возмужании человека, о том, как не сразу, постепенно, через цепь промахов и ошибок находит он верное отношение к труду, к людям, к жизни. Режиссер И. Анненский поставил фильм «Бессонная ночь» — в нем со всей тщательностью и неуемным темпераментом изображаются перипетии любви Павла, подробности его взаимоотношений с Ниной, играется «роковая страсть» и «горечь крушения надежд».

Не будем дотошно листать страницы повести и прокручивать киноленту, чтобы с аптекарской точностью определить, что осталось в фильме из книги. Не будем выдавать индульгенции и Н. Дементьеву: мы вовсе не собираемся «списать» за счет режиссера те недостатки, от которых далеко не свободны «Мои дороги». Речь идет не о частностях, а о принципиальных разночтениях в повести и картине. О разном вйдении, о разном подходе к жизни.

История с Ниной (в повести — Тиной) отнюдь не является у Дементьева главной, решающей в судьбе героя. Ломка и становление его характера происходят в результате нового постижения жизни во всем сложном переплетении ее разнообразных явлений и прежде всего в результате постижения трудовых отношений людей. У Анненского любовно-бытовая линия заняла центральное место не только в сюжете фильма — она определила его содержание. Вместо широкой дороги в жизнь Анненский протоптал узкую тропинку в мирок любовных неурядиц и обывательских «чувств».

Нет, не подумайте, что в картине действие не выходит за пределы домашних интерьеров, — оно переносится и на берег реки, в шумную атмосферу речного порта. Мы видим уходящие в небо стрелы портальных кранов, слышим шум их моторов, мощный скрип лебедок... Однако, увы, этим, собственно говоря, и исчерпывается тема величия труда, его вдохновляющей и увлекающей силы.

---

* Автор сценария В. Соловьев. Режиссер-постановщик И. Анненский. Оператор В. Гинзбург. Художник И. Бахметьев. Композитор О. Фельцман. Звукооператор Д. Флянгольц. Киностудия имени М. Горького. 1960.

А тема этическая — тема ответственности человека за свое дело? И она получила лишь внешнее выражение. Мы стали свидетелями катастрофы, вернее, двух: одной предотвращенной аварии и другой, случившейся по вине Каурова... Резкий, завывающий звук скорой помощи сообщил о несчастье. Но он отозвался лишь в наших ушах, а не в сердце, сознании героя; внутреннего перелома, переворота не произошло, если не считать нескольких обязательных фраз, высказанных по этому поводу.

Что же тогда занимало постановщика, стало «душою» фильма? Разоблачение хищнической, мещанской натуры Нины? Но ведь оно, как мы уже говорили, состоялось в первой же сцене картины, зачеркнув всякий интерес к героине. Вот если бы Нина не продемонстрировала столь скоропалительно и откровенно свое нутро, а выглядела привлекательным человеком и только изредка помимо ее воли «просвечивали» бы признаки ее истинной натуры, лишь в итоге слившись воедино, — насколько вернее и психологически тоньше было бы такое решение образа.

Однако И. Анненского меньше всего волнуют глубокие психологические характеристики, его не занимает логика авторского отношения к героям. Что из того, что зрителю уже преподнесена, заявлена мещанская сущность Нины? Посмотрите, как великолепна она во гневе, как красиво запрокинута голова, как эффектна поза «гордой женщины»! Или послушайте, сколь трогательно и нежно звучит голосок Нины (артистка М. Володина): «Я не могу больше оставаться одна! Давай поженимся!..» И как романтично показывается вслед за этим сближение героев — синяя, располагающая «к интиму» комната, зовущий, обволакивающий взгляд женщины, щекочущий воображение уход «в затемнение»... Режиссер явно любуется своей героиней, сочувствует ей — иначе в картине не появились бы подобные кадры: склонившись над пышным букетом хризантем (ох уж эти хризантемы, сколько раз они выдавали авторов!), бледная, печальная Нина покорно позволяет поцеловать свою руку Евгению... Так попытка развенчать мещанство на экране обернулась пошлостью. А потому нас не могут задеть «страдания молодого Вертера», нас не волнует проведенная им «бессонная ночь» — за всем этим мы не увидели истинно больших и красивых чувств, потрясения и обновления души человека.

Режиссер занимается не только любованием героиней. Он буквально упивается уютом дома Евгения Петунина. Затейливые антресоли, располагающая мягкость ковров, колышущиеся занавески, роскошно сервированный стол с переливающимся хрусталем бокалов — не правда ли, «красиво», «заманчиво» и даже у некоторых может вызвать чувство зависти. Какое уж тут обличение мещанской обстановки!

Рассказывая телезрителям о работе над фильмом, И. Анненский говорил о своем стремлении вводить в кинематограф молодых, еще неизвестных актеров. На этот раз он гордится кинематографическим «открытием» Юрия Соломина. Но вряд ли этот дебют сослужит хорошую службу молодому актеру. Если бы мы не знали интересных театральных работ Ю. Соломина, его стандартно конфетный герой заставил бы усомниться в талантливости исполнителя.

Итак, вместо многоголосой, современной песни о вступлении в жизнь — устаревший жестокий романс о несостоявшейся любви. Нужен ли этот мотив сегодня?

В. Кардин

Печатными буквами

Американский инженер Кларк «въезжает» в роман Бруно Ясенского «Человек меняет кожу» на извозчике. Пролетка, запряженная тощей рыжей лошадью, «похожей на скрипку», трясется по булыжнику московской мостовой. Люди на тротуарах и строительных лесах обрызганы солнцем, «как известью». С площадок трамвайных вагонов, «словно из набитых корзинок», свешиваются «грузные гроздья пассажиров». На перекрестке у палатки— длинная очередь. Посередине площади у двух больших досок, черной и красной, толпятся люди. Черная напоминает огромные черные доски перед биржей. Но толпящиеся перед ней люди совсем не походят на разгоряченных биржевых дельцов.

После недолгого знакомства с Москвой, где каждый шаг—соприкосновение с удивительной, непостижимой для иронически настроенного Кларка жизнью, он садится в самолет и отправляется к месту своего назначения—в Таджикистан.

Фильм, поставленный по мотивам популярного романа Б. Ясенского, открывается кадрами в самолете. За окнами дымятся облака, дикторский голос рассказывает о первой пятилетке, в креслах с высокими мягкими спинками сидят Кларк, его коллега Мурри, еще кто-то в тюбетейке, кто-то в белой рубахе...

Действие романа начинается на земле, действие фильма—в небе. В этом, разумеется, нет ничего предосудительного для фильма. Тем более что, едва герои вступают на раскаленную твердь, кинокамера, прижимаясь к самой земле, снизу вверх нацеливается на инженера Уртабаева. Фигура Уртабаева обретает богатырскую величественность, голова его упирается в облака. Инженер говорит о будущем Таджикистана, Вахшской долины, о канале, который рассечет и напоит пустыню...

Поначалу различие между романом и фильмом рисуется как различие стилевое. Б. Ясенский замечает каждую деталь обстановки, живописует ее ярко, броско, порой экстравагантно. Посмеиваясь над «восточной экзотикой», он не чурается ее.

Сценаристы Д. Василиу и Л. Рутицкий, а следом за ними режиссер Р. Перельштейн стремятся к полотну обобщенному, бытовые и жизненные подробности не овладевают их вниманием. Оптическое всесилие кинокамеры позволяет воспроизвести масштабную панораму строительства. И не раз поднимается на высокую точку аппарат, чтобы снять подобную муравейнику картину стройки или напоминающую звездное небо ночную пустыню с ее мерцающими вдали огоньками. И не раз аппарат снизу вверх запечатлеет героя в минуту, когда тот будет произносить кардинальные монологи, речи, реплики.

Но стилевое различие между книгой и кинолентой оборачивается различием принципиальным.

При своем ярком, местами по-восточному цветистом своеобразии книга Б. Ясенского стоит в ряду других произведений о вихревой поре первой пятилетки. Как и «Время, вперед!» В. Катаева, «Большой конвейер» Я. Ильина, «Мой друг» Н. Погодина, она служит художественной летописью дней неостывающего энтузиазма и одухотворенного труда. Именно созданной по свежим следам событий летописью с ее фактической и эмоциональной достоверностью и с далеко не всегда достоверным анализом причин и следствий. Издательство «Советский писатель», после двадцатилетнего перерыва выпуская в свет девятое издание романа Б. Ясенского, справедливо объясняло читателям: «Конечно, после исторического XX съезда КПСС мы многое видим яснее и глубже, чем мог видеть писатель в начале тридцатых годов».

Чрезмерное увлечение Б. Ясенского детективной интригой, «шпионскими» аксессуарами было, в частности, невольной данью подобному не всегда основательному и глубокому осмыслению истоков трудностей и неудач. Но и при такой объективной ограниченности роман «Человек меняет кожу» несет живые приметы времени, дышит его пафосом, а герои книги воплощают в себе самое характерное для людей первой пятилетки—созидательный энтузиазм, бескорыстную увлеченность делом.

Полозова в романе—комсомолка, одержимая идеей и духом строительства, девушка, способная на истинную любовь и стремительное увлечение (случай с Керимом). Она влияет на Кларка не только логической неотразимостью своих доводов, но и эмоциональностью, как могут влиять духовно активные натуры.

Полозова в фильме (И. Извицкая) скучно назидательна, менторски однообразна. Аккуратненький белый воротничок выпущен на отглаженную юнгштурмовку. В постноватом облике, в манере держаться есть что-то от первой ученицы, а скорее даже от начинающей прилежной учительницы. Такая, вероятно, смогла бы обучить Кларка русскому языку, но вот сделать из него советского человека—вряд ли. Тон во взаимоотношениях Полозовой и Кларка задает многозначительная сцена диктовки. Кларк старательно выводит крупными печатными буквами: «Маша лупит каша». Нелады Кларка с глаголом «любить», конечно же, подвергаются в картине трогательному обыгрыванию.

Способная молодая актриса, как и многие ее сотоварищи по фильму, поставлена в положение, когда возможности интересного и серьезного исполнения роли сведены к минимуму. Главная вина в этом ложится на плечи сценаристов и режиссера, которые намеревались восстанавливать минувшее время прежде всего с помощью художников, бутафоров и костюмеров.

Персонажи обряжены в гимнастерки, косоворотки и юнгштурмовки; разговаривая по телефону, они кладут трубку на никелированную вилку-рычаг и ездят в допотопных «фордиках». Но они лишены духовного заряда времени, заряда, который от соприкосновения с сегодняшним зрителем должен был дать вспышку, озаряющую и прошлое и нынешнее.

Разумеется, экранизация романа Б. Ясенского—задача не из легких. Однако авторы фильма ее упростили. Правомерно отсекая некоторые сюжетные направления, они отнюдь неправомерно «спрямляли» оставшиеся.

Приобщение инженера Кларка к новому для него образу мыслей и образу жизни происходит в фильме проще простого. Актер С. Курилов лишен сценарного материала, необходимого для того, чтобы сыграть человека, переживающего нешуточную психологическую ломку. Едва ли не единственный оказавшийся

в его распоряжении конфликт—ссора с Полозовой, ссора, в которой проявляется—о ужас!—домостроевское отношение Кларка к жене, этот стойкий пережиток собственнического общества. Но Кларк—Курилов с первых же кадров настолько умен, сердечен, социально сознателен, что мы, зрители, не так уж и серьезно относимся к мимолетному семейному разладу: милые бранятся—только тешатся.

Говорить о Кларке как о человеке, меняющем кожу, право же, нет оснований. Это скорее человек, меняющий одежду: он быстро распрощался с элегантным пиджаком; пробковый шлем киплинговского героя был презентован вредительнице-соблазнительнице Немировской; промелькнула соломенная шляпа, чтобы уступить место демократической кепке.

История Валентины Синицыной, быть может, одна из наиболее значительных в романе. Писатель почувствовал недостаток сердечного тепла у Владимира Синицына, давящую силу его «готовых фраз». Он не торопился осудить самоотверженного в работе Синицына, да и вообще не особенно доискивался корней Валиной трагедии. Случилось так, что он невольно предоставил тут широкое поле деятельности сценаристам: дескать, вы, умудренные новым историческим и жизненным опытом, вдумайтесь, вглядитесь, разработайте обнаруженную мною проблему. Но они, умудренные, предпочли не изменять единожды принятому принципу простейшего «спрямления». Синицын—обычный кинопарторг со всеми необходимыми атрибутами, вплоть до солнечной улыбки (благо, исполняет эту роль С. Столяров, исполняет в достаточной степени традиционно). А Валя—мечущаяся между мужем и Уртабаевым бабенка. Помечется, помечется, решили сценаристы, и найдет свое место. К чему здесь самоубийство? Пусть лучше поедет куда-нибудь...

И колючий Уртабаев, чьи мытарства, судя по роману, не совсем случайны для представителя национальной интеллигенции, приглажен, отутюжен авторами фильма и исполнителем. Выровнены его отношения с начальником строительства Морозовым, и таким образом ослаблена борьба против липкой клеветы, за восстановление честного имени.

Сценаристы словно бы пропустили роман через какое-то сито. Осталось наиболее простое, элементарное, а все мало-мальски сложное, своеобразное, требующее не механического перенесения, а творческого развития, оказалось отсеянным. Полностью использована детективная коллизия с ее экзотически наивными перипетиями, сохранены изречения Крамаренко вроде: «говорят, что кур доят», «не волнуйтесь, от этого цвет лица портится». Зато во многих других случаях речь героев обесцвечена, лишена индивидуальной окраски, доведена до газетно-лозунговой прямоты.

Режиссер и оператор в меру сил своих включились в процесс упрощения литературного первоисточника. Когда смотришь отснятый ими двухсерийный фильм, чувство такое, будто развитие кинематографического искусства давно остановилось.

В работе с актерами режиссер редко где идет дальше использования их типажных данных. Едва персонаж попадает в кадр, его место в событиях и столкновениях, как правило, очевидно. Оно предопределено внешностью, привычными жестами, прежними ролями. Нас не ждут открытия. И впервые увиденные кадры воспринимаются как нечто давным-давно знакомое.

Вот стоят вполоборота, развернув плечи, землекопы. На их лицах написаны гнев и осуждение, написаны крупными печатными буквами. Режиссер только что поставил одного к другому, показал, насколько надо поднять подбородки, как скосить глаза, и быстренько отскочил в сторону. Кажется, будто еще слышишь неумирающую фразу из «Двенадцати стульев»: «Дышите глубже, вы взволнованы!»

Или попавшая под кулацкое влияние, бузотерящая бригада Тарелкина: нары, гармошка, табачный дым, небритые физиономии, выпущенные поверх брюк рубахи.

Было это, неоднократно было! И четыре чекиста, наступающие из четырех углов кадра на замершего в центре диверсанта; и величественно скорбная поступь несущих тело погибшего товарища (фон — скалистые горы, тяжелые облака пыли).

Многократно зацветали на наших глазах сады, постепенно вытесняющие бесплодную землю.

А сколько раз мы лицезрели вставные номера с плясками и песнями внутри фильма!

Тяга к ложной монументальности, к громкозвучным речениям заставляет забыть о душевном настроении героя, заставляет вспомнить о таких апробированных средствах придания помпезности, как торжественные хоралы, величественные аккорды. Местами эти хоралы и аккорды достигают венчающего апогея, и тогда кажется, будто фильм подходит к концу (особенно во второй серии). Но благополучно завершается музыкальная фраза, а фильм продолжается своим чередом.

Важная особенность романа Б. Ясенского—динамичность действия, приковывающая читателя к книге, держащая его в постоянном напряжении. Авторы фильма не сумели передать эту сюжетную стремительность, кстати сказать, по природе своей чем-то близкую кинематографу. Они утеряли ритм, больше того— всячески притормаживали действие, прибегая к мало в данном случае оправданной ретардации, к повторению одних и тех же либо сходных кадров.

Эти кадры, по их мысли, вероятно, должны были придать фильму эпохальную весомость. Но они лишь усиливают чувство томительной скуки, которое вызывает картина.

«Человек меняет кожу» —кинопроизведение, созданное с расчетливым знанием— «что такое хорошо» и «что такое плохо». Авторы избежали в фильме каких-либо столкновений, способных заставить зрителя думать и волноваться, сообщили героям благопристойность и взвешенность, самоубийство заменили поездкой, любовное увлечение—комсомольским товариществом...

Сухое, рецептное знание никогда не восполнит нехватку личной, кровной сопричастности к жизни, которая становится объектом искусства. Равнодушные творения беспощадно отражают авторское безразличие к явлениям реальной жизни, отсутствие своего, обретенного в труде и поисках художнического взгляда. И никакие, пусть самые разумные, заемные прописи здесь не помогут.

Б. Альтшулер

О зеленом друге

В фильме «Зеленый друг»* рассказывается о передовых методах возделывания кукурузы в нашей стране и ГДР. Сама тема да и цель, поставленная авторами, — способствовать обмену опытом между крестьянами социалистических стран— говорят о том, что он рассчитан на сельского зрителя.

Почему же мне, горожанину, было интересно смотреть эту картину? Дело в том, что она имеет широкий и значительный подтекст. В ней ясно звучит призыв: хлеборобы всех стран, объединяйте ваши усилия в борьбе за высокие урожаи, за изобилие продуктов, воспользуйтесь взаимными успехами, боритесь за мир на земле! Великая правда этих дней доходит до сердца каждого человека.

Над фильмом работали коллективы двух студий Москвы и Бабельсберга. Людям различного творческого почерка надо было найти общую платформу. И это, как нам кажется, авторам удалось.

Для научно-популярного фильма глубина изложения научной темы имеет первостепенное значение. Что пользы в фильмах, которые блещут эффектным материалом, но поверхностно или расплывчато раскрывают научное существо вопроса? Чем глубже удается зрителю проникнуть в тайны науки и чем яснее открывается ему новая область знания — тем большее эстетическое удовлетворение он получает.

Простота и ясность изложения являются достоинствами рецензируемого фильма.

Нам показывают, чего добились в деле выращивания высоких и стабильных урожаев кукурузы колхозники села Калиновка, Курской области, и сельскохозяйственные рабочие народного имения Шванеберг (ГДР). Вместе с тем авторы раскрывают, как, при каких условиях можно достигнуть таких показателей.

Первое условие — хорошие семена, соответствующие климату, почвенным условиям. Но это не все: надо правильно «заделать семена в землю» — посеять их на определенную глубину.

Следующий эпизод посвящен верным помощникам хлебороба — машинам и химикатам. Комплексная механизация и метод квадратно-гнездового сева обеспечивают высокую производительность труда и высокое качество обработки почвы. Особые химикаты уничтожают сорняки, оставляя нетронутыми ростки кукурузы.

В последнем эпизоде показана уборка урожая, рассказывается о новом, рациональном методе силосования.

Логичность, последовательность изложения научной темы в данном фильме определяются не только стройностью его общей композиции, но и стройностью композиции каждого эпизода и сцены. Это сказывается во всех мелочах, даже в том, как сделаны монтажные переходы.

В научно-популярных фильмах часто монтажные фразы кончаются затемнением и вновь начинаются из затемнения. Зрительные связи между ними не устанавливаются — перехода нет. Между тем в художественной кинематографии эти связи очень содержательны.

В фильме «Зеленый друг» почти каждая сцена связана со следующей тем или иным осмысленным

* Сценарий Н. Кемарского и А. Георги. Режиссеры В. Астафьев и И. Вайсе. Операторы А. Селянкин и М. Гейм. Мультипликация Ю. Меркулова и Д. Померанцева. Совместное производство студии «Моснаучфильм» и студии научно-популярных фильмов ДЕФА (ГДР).

монтажным переходом. И это делает смену кадров мягкой (без рывков) и содержательной.

Вот заканчивается сцена, где речь идет о повышении удоев молока: автоцистерна «Молоко» выезжает из кадра. В следующей сцене, где говорится о том, чем обеспечивается высокий удой, — мы видим, как в коровник въезжает автомашина с кукурузным силосом. Эти два кадра связаны друг с другом, как вопрос и ответ. То, что автомобили движутся в одном направлении — один выезжает, а другой в кадр входит, — устанавливает линейную, графическую связь между эпизодами и подчеркивает их внутреннее, смысловое единство.

Так возникает подтекст. Зритель благодаря монтажу кадров уже ответил на поставленный вопрос: высокие удои обеспечиваются кукурузным силосом. И этот монтажный ответ гораздо убедительнее, чем если бы его давал диктор.

Перед нами поле: группа людей входит в кукурузу, как в дремучий лес, — такая она высокая и густая. Этот кадр сопровождают слова диктора: «Недаром, осматривая эти поля, Никита Сергеевич Хрущев сказал: «Здесь каждый может убедиться, какие колоссальные возможности заложены в кукурузе!» И сразу же — резко контрастирующий кадр: опять поле кукурузы, но какое жалкое! Растения низкие и редкие, между ними буйно растут сорняки. Еще диктор ничего не сказал, а зритель уже делает вывод, что не всегда природа щедра, что ее даров надо добиваться.

Этой теме и посвящена картина.

Фильм интересно смонтирован и хорошо снят операторами.

Но есть, к сожалению, в нем существенный недостаток: иногда фильм переходит за грань научно-популярного и обретает черты учебного. Мы не хотим сказать, что учебный фильм всегда бывает скучным и что его элементы вносят скуку в научно-популярную кинематографию (к сожалению, так думают многие киноработники). Учебный фильм тоже должен быть увлекательным. Но у него и научно-популярного — разные задачи и соответственно разный подход к материалу. Смешение жанров здесь так же неправомерно, как и в художественных картинах. Представьте себе, что в эпической драме вдруг начнут пробиваться черты сатирической комедии или буффонады. Они будут неуместны. То же самое и в научно-популярном кино. Фильм призван ознакомить зрителя с существом научной проблемы. И вдруг в нем появляются детали, которые нужны только при специальном изучении. Кроме того, эти детали даны так, что не раскрывают явлений жизни в развитии, не исследуют их средствами кинематографии, а перечисляют лишь готовые статичные выводы. Обращение авторов «Зеленого друга» к подобному материалу привело к излишним длиннотам. Если бы фильм был короче и были изъяты утяжеляющие его схемы, он от этого только бы выиграл.



«ЗЕЛЕНЫЙ ДРУГ»

Следует особо сказать о мультипликационных кусках картины. Они призваны внести в кинорассказ живость, образность, наглядность. Однако сами рисованные персонажи выполнены грубо и схематично. Трудно поверить, что сделаны они студией «Союзмультфильм», выпустившей такой интересный фильм о кукурузе, как «Чудесница». В фильме «Зеленый друг» движение персонажей ограниченное и робкое. Так двигались они лет тридцать назад, когда их еще не умели фазовать и делали на шарнирах. Не найден центральный образ мультипликации — образ кукурузы. Объясняя низкое техническое качество мультипликации, нельзя сослаться даже на спешку в работе — этого не было. Делалась она в течение всего съемочного периода и даже задержала выпуск фильма. Дело, на наш взгляд, просто в том, что студия отнеслась к нему не как к своему кровному делу, а как к заказу «со стороны».

Но в фильме «Зеленый друг» безусловно больше удач, чем просчетов. Он сделает свое важное и полезное дело.

Е. Добин

Поэтическое и прозаическое в кино

Вопрос о художественных средствах и возможностях современного киноискусства, о его стилистических направлениях давно ждет серьезного исследования. Частично он затронут в ряде статей, опубликованных в нашем журнале на протяжении последних двух лет. Статья киноведа Е. Добина, публикуемая ниже, может послужить началом интересного и важного разговора о поэтическом и прозаическом киноязыке (более подробно мысли автора изложены в его книге «Поэтика киноискусства», выходящей в издательстве «Искусство»). Редакция приглашает киноведов и творческих работников кино принять участие в этом разговоре.

Техника была матерью кинематографии. Изобретение прозрачной фотопленки, возможность снимать киноаппаратом с разных точек, панорамой, с движения, склейка кусков пленки, снятых в разное время, с разных объектов, обусловили — если говорить только о технике — сказочное могущество нового вида искусства.

Кино практически всесильно в овладении пространством и временем. Оно необыкновенно расширило возможности искусства в отображении действительности, в раскрытии связи явлений.

Труды по теории и истории кино, естественно, начинаются с определения особых средств киноискусства, продиктованных техникой кинематографии. «В чем состоит это «нечто» кинематографии? Что делает его специфическим видом искусства?» — ставит вопрос Бела Балаш. И отвечает: «Мы уже открыли это «нечто»: смена точек зрения, отдельные планы, крупный план, разнообразное кадрирование, монтаж»*.

Множество работ посвящено исследованию приемов монтажа, крупного плана, ракурса. Ценность их неоспорима. Это необходимое введение в анализ специфики кино, краеугольный камень в фундаменте теории кино.

Двадцатые годы особенно были богаты работами этого рода (Эйзенштейн, Пудовкин, Тимошенко, Бела Балаш, Леон Муссинак и другие). И теперь появляются теоретические труды, продолжающие ту же линию классификации приемов киновыражения. Такова, например, книга Марселя Мартена «Язык кино», недавно вышедшая в русском переводе.

Чтобы дать читателю представление о ее содержании и методологии, остановлюсь на тех страницах книги, где идет речь о приеме наезда камеры.

Марсель Мартен устанавливает пять «выразительных функций» наезда:

Введение «в мир, где будет развертываться действие». Таково начало фильма «Сегодня вечером мы победили». Начав с общего плана, камера «все приближается и включает в кадр боксера, спящего в номере гостиницы».

«Описание пространства: набегающие рельсы, снятые с быстро идущего паровоза в картине «Человек-зверь».

«Выделение какой-нибудь частности, важной для дальнейшего развития действия». Приводится пример из «Детей Хиросимы», где камера наезжает на горящую свечу, которая вскоре станет орудием поджога.

«Проникновение во внутренний мир — показ снов, воспоминаний, галлюцинаций». Приводятся примеры.

Последнюю, пятую функцию Марсель Мартен считает наиболее интересной. Это «выражение душевных переживаний: внезапные и сильные впечатления, чувства, желания, идеи действующих лиц».

Для этой цели существуют, по мнению исследователя, три способа:

а. «Объективный». Камера с точки зрения зрителя. «Так, очень быстрый наезд вводит

* Bela Balazs, Der Film, Wien, 1949.

в кадр искаженное страхом лицо деревенского богатея Бонфильо в ту минуту, когда он видит у своего дома вооруженного ружьем пастуха, которого он незадолго до этого засадил в тюрьму («Нет мира под оливами»).

б. «Субъективный реалистический». Камера становится на точку зрения персонажа, движущегося вперед. «Так, например, в «Метрополисе» движение камеры вперед показывает отчаянные усилия человека, старающегося пробиться сквозь бегущую в панике толпу, чтобы добраться до двери и убежать от воли, заливающих подземный город».

в. «Субъективный нереалистический». Как и в предыдущем примере, камера — с точки зрения персонажа. Но персонаж неподвижен, а камера «как бы выражает направление его взгляда, сосредоточенное внимание, нарастание внутреннего напряжения». В фильме «Тень сомнения» ужас дяди-убийцы выражен наездом камеры на палец племянницы с кольцом, уличающим его в преступлении.

Все это безусловно любопытно и развивает в читателе умение не только смотреть, но и видеть фильм. Книга Марселя Мартена импонирует обилием наблюдений, богатством примеров. И все же возникает вопрос: определяется ли подобными перечислениями приемов я з ы к к и н о (так назвал свою книгу Марсель Мартен). Раскрываем ли мы таким путем образный строй фильма? Ведет ли нас этот путь к пониманию поэтики киноискусства, к уяснению категорий художественного мышления, форм образного освоения действительности?

Методология Марселя Мартена сопряжена с реальной опасностью соскользнуть в прейскурант приемов, независимых от художественного направления, от стилевых принципов, от особенностей художнического подхода к отображению мира.

Наезд камеры — лишь образное средство. Монтаж, крупный план, разнообразное кадрирование — лишь основа языка кино, предпосылки его своеобразия. И, что самое важное, — в рамки одного и того же средства, одного и того же способа экранного «изложения» входят р а з н ы е по своей сущности формы образного мышления.

В недавно появившейся книге американских киноведов Джозефа и Гарри Фелдманов «Динамика фильма» параллельному монтажу посвящена отдельная глава. Параллельный монтаж — едва ли не самое важное из специфически кинематографических средств образной связи. Дж. и Г. Фелдманы, равно как и их предшественники, рассматривают параллельный монтаж как нечто разнообразное по формам проявления, но единое по своей образной природе. Так ли это?

Сопоставим параллельные монтажи из двух чрезвычайно схожих по своему непосредственно зримому «материалу» кусков.

1. **«Водопад жизни»** (режиссер Д. Гриффит). Героиню (ее играет артистка Лилиан Гиш) после жестоких оскорблений выгоняют из дома фермера. Она мечется в снежной буре, попадает на реку, падает без чувств на лед.

В этот момент наступает ледоход.

Герой (его играет артист Ричард Бартельмес) с опасностью для жизни перепрыгивает со льдины на льдину, стремясь спасти любимую девушку.

Ледоход продолжается. Бурно вспенившаяся река мчит льдину, на которой лежит героиня, к стремнинам грозного водопада. Вот-вот она погибнет...

2. **«Мать»** (режиссер Вс. Пудовкин). Так же как и в фильме Гриффита, параллельно основному действию вмонтированы кадры ледохода. Арестанты, готовясь к бунту, прячут кирпичи за пазуху.

Берег реки. Тает снег. Замерзшая река (общий план).

Рабочие идут по улице. Отражение идущих в луже.

Тающий лед на реке (общий план). То же (крупный план). Тающий лед у берега.

Решетка тюрьмы. За ней Павел.

Ручьи, лужи, вода.

Арестанты на прогулке. Рабочие на улице (вид сверху). Собираются кучками.

Белеющее пространство льда на реке (общий план).

Двинулась демонстрация. Мать идет с демонстрантами. Появляется красный флаг.

Лед тронулся. Трескается лед, трещина все шире (крупными планами). Неторопливо отделяются одна от другой большие льдины и устремляются вниз по течению.

Бунт арестантов. Рука вытаскивает из-за пазухи согнутое железо.

Ледоход в разгаре. Обгоняя и расталкивая одна другую, проплывают под мостом льдины.

Эпизоды побега Павла из тюрьмы. Он присоединяется к демонстрантам. Мать обнимает Павла. Руки, держащие древко красного флага.

Мощно, стремительно идет лед. Льдины штурмуют устои моста.

Царские войска нападают на демонстрацию. Мать пала мертвой.

Безостановочно, неудержимо несутся вперед вырвавшиеся на простор ледяные глыбы.

Нетрудно отметить коренное отличие в образной природе обоих параллельных монтажных линий. В фильме Гриффита ледоход — часть обстановки, звено обстоятельств, в которых разыгрываются события. Режиссер показывает распростертое на льдине тело героини

и героя, пытающегося ее спасти. Параллельно демонстрируется ледоход, стихия, угрожающая героине гибелью. Параллельным монтажом связаны поступки и обстоятельства, люди и обстановка.

В фильме Вс. Пудовкина ледоход только в самом начале служит звеном обстановки. В дальнейшем он ровно никакого отношения к событиям и обстоятельствам демонстрации не имеет. Тройка в «Мертвых душах» тоже вначале обыкновенный «бытовой» экипаж с восседающими на ней Чичиковым, Петрушкой и Селифаном. Но, подобно гоголевской «тройке», ледоход в «Матери» вырастает в символическое обобщение. Это подчеркнуто потрясающей концовкой сцены. Демонстрация разогнана. А льдины мчатся с сокрушительным напором, с непреодолимой силой. И зритель безошибочно читает: «Павел, его сподвижники потерпели поражение. Но революция непобедима». Параллельным монтажом события связались с иносказанием.

Параллели у Гриффита и у Пудовкина разной образной природы. Это — различные типы образного мышления.

На заре кинематографии Эдвин Портер склеил поочередно (параллельно) кадры горящего дома и пожарной команды, выехавшей на пожар. Создалась прямая событийная связь. У С. Эйзенштейна в «Октябре» кадры, где изображалось корниловское выступление, перемежались кадрами с иконами, божками, царскими орденами. Предметы не имели отношения ни к персонажам, ни к событиям. Они олицетворяли лозунг «за веру и отечество» (усеченное монархическое «за веру, царя и отечество»), с которыми ринулось на революционный Петроград поднявшее голову контрреволюционное отребье. Образная функция параллельного монтажа здесь аллегорическая, начисто выведенная за пределы событийных связей.

Параллельный монтаж, крупный план, ракурс — не категории поэтики. С них можно только начинать разбор стилевых средств.

Марсель Мартен пытается приписать некую однозначную смысловую функцию, скажем, общему плану. По его мнению, в противоположность сильному «драматическому» напряжению крупных планов, следующих один за другим, «общие планы создают скорее тягостное впечатление, вызванное томительным ожиданием (минуты, предшествующие сражению в «Александре Невском»), удушливо сладострастной атмосферой («Сети») или постоянным гнетущим бездельем («Шалопаи», сцены на пляже)». Верно ли это утверждение? Разумеется, нетрудно подобрать серию общих планов именно такого звучания. И столь же легко, не задумываясь, можно назвать десятками крупные планы, полные величайшего драматического напряжения: битва русского войска и «псов-рыцарей» в том же «Александре Невском», баррикадные бои в «Возвращении Максима», стремительный переход конницы Щорса через Днепр («Щорс») и т. д. и т. д.

Категории поэтики — смысловые категории. Крупный план, общий план, параллельный монтаж — каждая из этих разновидностей художественных средств кино может быть основой для разного образно-смыслового наполнения, может служить почвой для разных типов художественного мышления.

Ю. Тынянов писал в свое время: «Всякое стилистическое средство является в то же время и смысловым фактором»*. Мысль о неразрывной связи стилистики и смысла, разумеется, совершенно правильна. Но у Ю. Тынянова ей сопутствовал тогда неверный аспект. Стилистике дана гегемония. Стилистика как бы продиктовывает смысл. Так, например, Ю. Тынянов формулирует закон «вневременного, внепространственного значения крупного плана»**. Доказывается это примером: чередуются кадры человека и свиньи. «В результате такого чередования кадров получится не временная или пространственная последовательность от человека к свинье, а смысловая фигура сравнения: человек — свинья».

Любой читатель может привести десятки и сотни примеров, где крупные планы (лица, глаз, рук, предметов) являются естественным «временным и пространственным» звеном последовательного и связного рассказа.

К языку киноискусства нужно подойти с другой, более важной стороны, со стороны образно-смысловой. Только в этом свете монтаж, крупный план, ракурс приобретают свое истинное значение.

●

Есть еще одна сторона вопроса, не менее существенная. К языку кино нельзя подходить внеисторично. Судя по книге Марселя Мартена, язык кино располагает определенным ассортиментом приемов и средств выра-

* Ю. Тынянов, Об основах кино. В сборнике «Поэтика кино», М.—Л., 1927.

** Там же.

жения, и все дело, очевидно, в накоплении и усовершенствовании этих средств, в мастерстве их использования, комбинирования, сочетания.

Как мы знаем, однако, из истории кинематографии, те или иные средства выражения, великолепно служившие на одном этапе развития киноискусства, в изменившихся условиях давали осечку, становились архаичными, теряли выразительность.

Анализ языка кино, разбор его выразительных средств, категорий поэтики нужно перенести на историческую почву.

В 1931—1934 годах в кругах советских кинематографистов разгорелась одна из наиболее показательных в истории кино дискуссий. Спорящие стороны разделились по вопросам поэтики. Но под этой оболочкой были заключены узловые вопросы киноискусства.

Спор велся между сторонниками «поэзии» и глашатаями «прозы» в кино. Разгорелся спор — и не случайно — в один из важнейших, переломных моментов развития советской кинематографии. Содержание спора и позиции сторон дают нам отчетливую отправную точку для начала разговора о поэтике кино.

Застрельщиком дискуссии выступил С. Юткевич — представитель «прозаического» направления. Пламенным защитником противоположной точки зрения был С. Эйзенштейн.

Мы не будем хронологически точно следовать этапам весьма ожесточенной дискуссии. Они для нас особого значения не имеют. Нам важно определить позиции сторон в этом любопытнейшем споре.

С наибольшей яркостью «поэтическая» платформа была выражена в статье С. Эйзенштейна «Средняя из трех (1924—1929)»*. Малопонятный на первый взгляд заголовок статьи расшифровывался следующим образом: речь идет о среднем из трех «пятилетий» советской кинематографии, о 1924—1929 годах. Эйзенштейн упрекает советскую кинематографию 1930—1934 годов в том, что были преданы забвению художественные достижения «среднего» пятилетия, то есть последних лет немого кино. «Новое сюжетное кино, — пишет он, — в своем младенческом озорстве вчистую отрицало все накопленное в предшествующем периоде».

В чем же достижение «среднего» пятилетия, по мнению Эйзенштейна? В поэтичности киноформы.

* «Советское кино», 1934, № 11—12.

В чем недостаток следующего пятилетия? В том, что «поэтичность киноформы исчезла»:

«Перед нами протоколы поступков действующих лиц... Вся область выражения экранным способом, образность экрана сошла с холста. Экран перестал быть экраном. Он стал холщовым четырехугольником подозрительной белизны, и только. По нему двигаются серые изображения людей».

«Исчезло все то, что давало прежнее поэтическое обаяние экрану, — продолжает Эйзенштейн, — именно то, за что пот и кровь проливало предыдущее поколение кинематографии». Эйзенштейн заканчивает статью восхвалением «программной заслуги» «среднего» пятилетия:

«На время отойдя от собственной драмы и драматургии, кино целиком овладело методом эпоса и лирики».

Другими словами — методом поэзии.

Иную точку зрения высказывал С. Юткевич.

В 1931 году во вступительном слове на дискуссии киноработников* С. Юткевич напомнил о сборнике статей тогдашних приверженцев «формальной школы»**. «Если внимательно прочесть «Поэтику кино», то нетрудно убедиться, насколько модной была теория о том, что кинематография ближе всего к поэзии, в которой кадры скандируются и рифмуются, как стихотворные строчки в поэтическом произведении». При этом, — продолжает С. Юткевич, — «прозаическим, то есть презренным кино объявлялась вся замечательная картина «Мать», а поэтическим — финал картины, то есть даже в то время общепризнанный плохой кусок».

Юткевич говорит здесь об известной концовке фильма Пудовкина, о движущихся под углом и показанных двойной экспозицией стенах Кремля.

«Большое количество теоретиков, придерживавшихся школы монтажной кинематографии, — заявлял Юткевич в другой своей речи, — с презрением оттолкнуло Пудовкина, отлучило его от чистой кинематографии»***.

Все это достаточно выпукло характеризует глубину разногласий между сторонниками «поэтического» и «прозаического» направлений.

«Пресловутый язык кино, за чистоту которого так ратовали ретивые новаторы... язык поэтический, живописный, где кадры пре-

* «Пролетарское кино», 1932, № 1.

** «Поэтика кино», Сборник статей Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова, Б. Казанского, В. Шкловского и других, М.—Л., 1927.

*** «Наши творческие разногласия», «Советское кино», 1935, № 8—9.

вращались в рифмы, скандировались, как стихи,— по словам С. Юткевича,— привел к вещизму, беспредметности, отрицанию человека, сведению роли актера к типажной марионетке или натурщику. Именно благодаря этому направлению взрастили мы в советской кинематографии ряд произведений изысканных, беспредметных, гурманских, построенных по всем канонам французского «Авангарда»*.

Мы сознательно оставляем сейчас в стороне разбор взглядов спорящих сторон, раскрытие и оценку их принципиальных установок. Сейчас для нас важно подчеркнуть, что на определенных этапах развития кинематографии ясно ощущалось различие двух разновидностей образного языка — поэтического и прозаического.

Александра Довженко, начиная со «Звенигоры» (которую автор сам назвал кинопоэмой), единодушно называли поэтом экрана.

«Довженко дал удивительные образцы поэтического киноязыка,— заявляет Р. Юренев.— Не конкретных подробностей и опосредствований — языка прозы — искал Довженко, а метафор, гипербол, ритма — средств поэтических»**. «Он поэт в высоком и прямом смысле слова, — пишет Ираклий Андроников в статье, носящей заголовок «Поэзия Довженко».— В каждом кадре фильмов Довженко мы находим «систему поэтических решений»***. Да и сам Довженко говорил: «Огромность событий вынуждала меня сжимать материал под давлением многих атмосфер. Это можно было сделать, прибегая к языку поэтическому, что и является как будто бы моей творческой особенностью»****.

Тождественны декларации Дзиги Вертова: «я — кинопоэт», «я работаю в области поэтического и документального кино», «в своей кинопоэтической области» и т. п.*****.

С другой стороны, С. Герасимов утверждает, что для развития и углубления кинодраматургического мастерства необходимо «освоение законов прозы», что «проза наиболее близка сценарию» (сборник «Вопросы кинодраматургии», вып. 1, М., 1957).

В малоизвестной статье Ю. Тынянова о Козинцеве и Трауберге фильм «Новый Вавилон» относится им к поэтическому ряду. Тынянов говорит о «стихотворной, а не прозаической» трактовке кинематографического материала в фильме. «Чисто стиховые образы, метафоры, таковы новые средства этой кинематографической оды»*. Впрочем, иногда Тынянов склонялся к мысли, что кино в целом следует отнести к поэтическому ряду.

«Как ни странно, но если проводить аналогию кино со словесными искусствами, то единственной законной аналогией будет аналогия кино не с прозой, а со стихом... Смысловое преображение бытовых объектов (слова в стихе, вещи в кино) роднят кино и стих» (статья Ю. Тынянова в сборнике «Поэтика кино»).

Как свидетельствует В. Шкловский, это мнение разделялось многими кинематографистами того времени. «Мне неоднократно приходилось слышать от профессионалов кино странное мнение, что из произведений литературы стихи ближе к фильму, чем проза. Это говорят самые разнообразные люди...» («Поэзия и проза в кинематографе»— в том же сборнике).

И на Западе люди, восхищавшиеся советской кинематографией, причисляли фильмы Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко к «поэтическому» ряду.

«Россия своими постановками «Броненосец «Потемкин» и «Мать» создала могучие зрительные поэмы» (Жермена Дюлак)**.

«Метод Пудовкина — поэтический» (Вильям Хантер)***.

«Старое и новое» Эйзенштейна — величественная, сложенная из неотесанных камней поэма» (Жорж Альтман в статье «Русская кинематография»)****.

«Изумительно поэтическое качество картины «Земля». Я повторяю, что ничего подобного не было ранее достигнуто в кинематографии. Довженко сочетает вдохновение поэта с редким гением изображения» (Поль Рота)*****.

Итак, Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Козинцев и Трауберг названы представителями «поэтического» направления в советском

* «Речь, которая не произнесена», «Советское кино», 1933, № 9.

** Р. Юренев, Мыслитель, поэт, новатор, «Искусство кино», 1958, № 5.

*** «Искусство кино», 1958, № 5.

**** А. Довженко, Автобиография, «Искусство кино», 1958, № 5.

***** «Из рабочих тетрадей Дзиги Вертова», «Искусство кино», 1957, № 4.

* «Советский экран», 1929, № 14.

** Жермена Дюлак, Идеал, «Советское кино», 1927, № 8—9.

*** William Hunter, Scrutiny of cinema.

**** Сборник «L'art cinematographique», 7, Paris, 1931.

***** Paul Rotha, The Film to-day, N.-Y.—Toronto, 1933.

кино. Это перечисление в основном верно, хотя не в равной мере по отношению к каждому из перечисленных. В кинематографии не существует резкого деления на поэтический и прозаический роды. У режиссеров-«поэтов» мы встречаемся обязательно с языком прозы, а у режиссеров-«прозаиков» (бр. Васильевы, Ф. Эрмлер, С. Герасимов, М. Ромм и другие) не обязательно, но достаточно часто с языком поэзии.

Демаркационный рубеж может быть намечен только по линии преимущественного тяготения того или иного мастера кинематографии к поэтическому или прозаическому началу.

Прозаическое (или точнее, повествовательное) начало движимо стремлением к многосторонности.

Разумеется, в образах Чапаева, Максима, Полежаева, Шахова, Соколова (так же как в образах героев самых обширных прозаических произведений — Клима Самгина, Жана Кристофа, Пьера Безухова, Растиньяка) дана лишь небольшая часть неисчерпаемого комплекса свойств, черт и особенностей персонажа. Но как бы ни был ограничен «габарит» повествования (а в кинофильме этот «габарит» узок), в «повествовательном» наличествует внутренне необходимая, принципиальная тяга к многогранности образа.

Поэтическому или, иначе говоря, «метафорическому» началу этот стимул не свойствен. Мы наблюдаем здесь ориентацию на лаконизм, сгущенность. Многообразие явления сведено к одному фокусу. Молниеносно сближены далеко отстоящие явления и вещи. Целое и сложное выражено одной «выхваченной» деталью.

Повествование «экстенсивно». Оно говорит о многом: о внешней среде и обстоятельствах, о событиях и отношениях, о внутренней жизни человека и о закономерностях общественной жизни.

«Метафорическое» начало, наоборот, интенсивно. Отдельные стороны, черты, грани — сгущены, педалированы. На них сосредоточено образное зрение.

В метафорическом начале обобщение выдвинуто на первый план. Но обобщение это существенно иное, чем в повествовании.

В известной статье «Монтаж 1938» С. Эйзенштейн противопоставляет два художественных принципа: монтажный и изобразительный. Эйзенштейн — сторонник первого и противник второго. «Монтажный» путь — «подлинно образный». «Изобразительный» путь — «плоскостной», «протокольный», «информационный».

Разделение это в общем соответствует разграничительной линии между «поэтическим» и «прозаическим».

В чем же Эйзенштейн видит сущность «монтажного», то есть поэтического принципа? В том, что он дает «образ содержания» в отличие от «изображения содержания».

«Перед внутренним взором, перед ощущением автора витает некий образ, эмоционально воплощающий для него тему».

«Эмоциональное воплощение темы». В формуле Эйзенштейна с исключительной точностью определен особый характер обобщения в поэтическо-метафорическом «начале». В нем отсутствует характерная для «прозы» нацеленность на полноту и законченность образа. Обобщение выражено путем выделения одной черты (или немногих). Выхваченная из многогранного реального комплекса деталь воплощает целое. Аналогия подчеркивает. «Атмосфера» и ритм сгущают, заостряют, конденсируют.

«Перед художником,— говорит Эйзенштейн,— стоит задача превратить образ, эмоционально воплощающий тему, в такие два-три частных изображения, которые в совокупности и в сопоставлении вызывали бы в сознании и в чувствах воспринимающего именно этот исходно обобщенный образ, который витал перед автором».

«По стилистическим своим устремлениям и складу у меня громадная тяга к общему, к обобщенному, к обобщению»,— трижды повторяет Эйзенштейн в другом месте*. В то же время он всячески подчеркивает принцип частного изображения. «Исходно-обобщенный» образ выражен в частных изображениях. Таким образом, создается поэтический «образ содержания» в отличие от прозаического «изображения содержания».

«Образ содержания» может быть намечен беглым мазком, даже намеком. Это не означает ни в коей мере неполноценности поэтического образа. Недосказанность, косвенность ассоциаций, принцип «части вместо целого»— могучий стимул воображения, возбудитель творческого акта «создания» образа по отголоску, по отражению, по аналогии.

---

* С. Эйзенштейн, О фильме «Бежин луг», 1937. Характерно также высказывание А. Довженко: «Мне хотелось уйти от шаблонной повествовательности и заговорить языком больших обобщений» («Автобиография»).

Выразительными словами характеризует Эйзенштейн этот зрительский процесс создания образа в воображении. Сила монтажа в том, что зрителя заставляют проделать тот же творческий путь, который прошел автор, созидая образ. «Зритель втягивается в такой творческий акт, в котором его индивидуальность раскрывается до конца в слиянии с авторским замыслом... Каждый зритель... из недр своей фантазии, из ткани своих ассоциаций... творит образ по этим точно направляющим изображениям, подсказанными ему автором... ведущим его к познанию и переживанию темы» («Монтаж 1938»).

Описывая бой Щорса с петлюровцами, художник-прозаик наверняка употребил бы тот метраж, который ушел у Довженко на кадры с конями, беснующимися у коновязи, для более подробного изображения битвы. Довженко пожертвовал этими возможностями ради дальних ассоциаций. Если строго говорить, кадры с конями передают не атмосферу боя. Они создают некую эмоциональную перекличку с атмосферой боя. Аналогия не совсем отчетлива, несколько смутна, но чрезвычайно волнующа.

Можно привести также прекрасное место из «СВД» Козинцева и Трауберга. Восстание подавлено. Густой мрак ночи. Измученный, истекающий кровью Суханов упал на снег. Трепетный, колеблющийся, нечаянно забредший луч света, идущий откуда-то снизу, освещает его фигуру.

Романтический пейзаж — «черный вечер, белый снег» — в удивительной гармонии с темой побежденного героя. Содержание выражено самыми скупыми средствами. Ночь, поверженный герой на снегу — вот и все. Но зритель не нуждается в подробностях. Живописная светотеневая композиция одухотворяет картину, насыщает ее эмоциональным подтекстом. Разбуженное воображение зрителя само дорисовывает внутреннее состояние героя.

В гениальной сцене похорон батьки Боженко всей совокупностью изобразительных средств траурное шествие сведено к обобщенному, лаконичному, до предела педалированному эмоционально «образу темы». Это образ «смерти Героя». Сцена «Вставайте, люди русские!» («Александр Невский») — это образ «народ—к оружию!» В обеих сценах нет индивидуальных образов. Мы не различаем лиц сподвижников Боженко, несущих его гроб, или новгородцев, спешащих на зов Александра (да и не чувствуем в этом необходимости в данном контексте). Есть похоронный марш, «Реквием» в зрительных образах. Есть народный поток на защиту Родины. Но нет конкретных отношений, нет углублений в чувства и переживания. Из поля зрения выведены повествовательно-психологические моменты.

Сила и мощь грандиозных поэтических образов созданы за счет отказа от многосторонности, путем выделения, отъединения из целостного содержания немногих существенных черт.

Не случайно на определенном этапе в «метафорическом» направлении вступили в противоречие эмоциональность и психологизм. Творческим лозунгом кинорежиссеров-«поэтов» стал эмоционализм. «Секрет эмоциональности изложения», «острое эмоциональное переживание», «эмоциональный охват ситуаций»— эти слова пестрят в вышецитированной (в полном смысле слова программной) статье Эйзенштейна. Ненавистной «информационной логике простого пересказа в изображении событий» Эйзенштейн противопоставляет «эмоциональное воплощение темы».

Из этого вовсе не следует, что повествовательное кино лишено эмоциональности.

События, поступки, переживания героев могут обладать исключительной силой эмоционального воздействия. Гибель Чапаева, сцена с поющими в пивной девочками («Подруги»), бунт в тюрьме («Юность Максима»), суд над Евдокией («Выборгская сторона»), речь Шахова («Великий гражданин»), многие эпизоды «Судьбы человека», бесчисленное количество других повествовательных сцен оказывают огромное эмоциональное воздействие на зрителя. Эмоциональность достигается в них тем самым повествовательным «изображением содержания», которое решительно (и совершенно ошибочно) отвергает Эйзенштейн, приравнивая его к «протокольности информации». Наряду с событиями и поступками, вместе с ними, в естественном органическом переплетении с ними показаны переживания и чувства героев.

Как раз против этого психологизма и восставал Эйзенштейн. «Отмежевание» эмоциональности (создаваемой главным образом косвенными средствами — метафорами, атмосферой, ритмом) от психологизма, от прямого изображения человеческих чувств, переживаний — основной его тезис.

Тут мы подходим вплотную к внутренним противоречиям «метафорического» направления.

Давно установлено, что язык каждого искусства — единство противоречивых начал. Мелодия и гармония в музыке, конструктивный и декоративный моменты в архитектуре, рисунок и колорит в живописи — эти равноправные, но разные стихии сосуществуют не в «предустановленной гармонии», не в статическом равновесии, не в раз навсегда данных пропорциях. У разных художников эти начала сосуществуют в различных сочетаниях. Какое-то начало вытесняется, какое-то преобладает.

В барочной архитектуре господствовала пышная декоративность, а в классицистической — строгая, ясная скупость. У Моцарта — стихия мелодии, у Вагнера — гармонии. Живопись Энгра — царство линии. У импрессионистов линия исчезает в цветовом и световом пятне. Одни направления поднимают знамя одного начала, другие — противоположного.

В художественной прозе противоречивое единство повествования и метафоры дает почву для бесконечного количества индивидуальных вариаций. У Льва Толстого метафора почти отсутствует, у Гоголя — огромное метафорическое богатство. Бабель — избыточно метафоричен и т. д. и т. д.

Ошибочно смотреть на эти начала имманентно, только изнутри данного искусства. Разность и противоречивость начал — отражения многообразия, многогранности, многосторонности действительности, и в то же время выражение многообразия аспектов, углов зрения, индивидуальных «призм», под которыми воспринимается действительность художником.

Цвет и линия — разные грани видимого мира, мелодия и гармония — разные элементы звучащего мира. Повествование и метафора по-разному осуществляют задачу образной «аккумуляции» реального мира, обобщения широкого пласта действительности в емкий, много говорящий, насыщенный смыслом художественный образ...

Ориентация на то или иное начало, конкретное соотношение их, разумеется, коренятся в своеобразии, индивидуальной природе того или иного художника. И в то же время наличие определенного тяготения, существование направлений, изменение роли и значения тех или иных начал необъяснимы без понимания целей, которые ставит себе художник. А цели эти определяются временем, общественной обстановкой, социальными задачами, идейной борьбой.

В годы 1925—1928 поэтическо-метафорическое направление было ведущим в советской кинематографии. Больше того, именно благодаря ему советское кино завоевало идейно-художественную гегемонию в мировом киноискусстве. В последующие годы корифеи этого направления испытали ряд творческих неудач. Каковы же были причины подъема и упадка направления?

Может быть, следует провести аналогию между отдельными неудачами Эйзенштейна — Пудовкина — Довженко и кризисом французского «Авангарда»? Это было бы совершенно неправомерно. Во-первых, «Авангард» испытал тяжелый кризис и потерпел крах. Во-вторых, ни в какой мере нельзя сопоставить достижения «Авангарда» и великой тройки советской кинематографии.

Среди авангардистов были талантливые люди, и их искания не прошли бесследно, особенно в тех случаях, когда они отходили от своих теоретических положений. Но достаточно сопоставить достижения авангардистов с художественными победами Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, чтобы убедиться в их несоизмеримости.

Советские киномастера-«поэты» в поисках поэзии не отгораживались от истории и действительности. Они обратились к величайшим кульминационным точкам человеческого героизма, благородства, высоты духа. История их вдохновляла. Победа Октябрьской революции вооружила их пониманием исторического процесса.

Пафос героической революционной темы, взятой в ее величественно-обобщенном, монументальном аспекте, окрылил могучую когорту молодых советских кинорежиссеров. Образ революции — «потока», «вала», «волны», «бури» — был доминантой поэтическо-метафорического направления. На революционной теме раскрыли советские мастера кино могущественные ресурсы поэзии в кино, начав новую славную страницу мирового искусства.

В «Стачке» Эйзенштейн впервые, еще эскизно и упрощенно, но с экспрессией и силой, открыл для кино обобщенный образ рабочей массы как героя истории. Им был найден новый ритм в поступи, в потоке движения этой массы, в напоре и напряжении ее столкновений с враждебными силами, хотя в первой своей картине Эйзенштейн еще неуверен-

но владел и неумеренно пользовался красками ритма.

Огромное принципиальное значение «Броненосца «Потемкина» определялось монументальным и возвышенным воплощением образа революционной народной массы как благородной и светлой силы, победоносно выступившей на арену истории для борьбы с жестокостью и бесчеловечностью старого режима.

Чем объясняется непреходящее художественное значение «Броненосца «Потемкина», его «классичность»? Полнозвучным соответствием его образного языка и идеи фильма, удивительной гармонией целого, частей и частностей.

Образом вскипающей и нарастающей волны начинается фильм, и этот ритм волны проходит сквозь всю картину, определяя ритм каждой части и ритм картины в целом, как поэтический эквивалент метафоры «волна революции».

«Броненосец «Потемкин» был поэмой в истинном и глубоком смысле этого слова. Это достигнуто не путем ложного перенесения особенностей словесной поэзии (рефренов, повторения кадров), а необыкновенно стройной ритмической композицией, полностью совпадающей с эпическим строем фильма, с повествовательным ходом событий.

В «Броненосце «Потемкине» по существу не было индивидуальных образов. Но в нем был четкий и ясный сюжет, отчетливая драматургическая композиция.

В фильме было веяние эпоса, размах эпоса. Взгляд не дробился на частности. Детали не отвлекали от целого. Написанный широкой и смелой кистью, революционный эпизод вырастал в широкообъемлющий образ обновляющей мир революции. Мощная и суровая поступь революционной массы звучала в картине. Широкий исторический горизонт раскрывался перед зрителем. Как бы с некоторой вышки он наблюдал за биением человеческой истории, за отливами и приливами исторической стихии. Это чисто эпическое ощущение масштабов истории не оставляло зрителя ни на миг. Новый герой истории — революционная масса, революционный народ— вырастал перед зрителем в благородном ореоле своей великой освободительной миссии.

Грандиозный эпический размах был уложен в четкие формы — и это было крупнейшим достоинством «Броненосца «Потемкина». Был найден не только ритм отдельных сцен и кусков, но и единый ритм всей картины в целом, от первого до последнего кадра, ритм, идеально созвучный с содержанием картины. В отчетливом членении ритмов нарастающих волн, в объемлющем всю картину «прибое» волн была родственная музыке, с одной стороны, и архитектуре, с другой, гармоническая и стройная соразмерность.

Повествование, с естественной драматургической последовательностью отражавшее реальную картину революционных событий 1905 года, гармонически сплавилось с музыкально-стройной тектоникой фильма. Единство всех образных компонентов придало невиданную цельность поэтическому строю фильма.

В «Броненосце «Потемкине» было найдено созвучие зрительно-образного строя, изобразительной архитектоники с темой («образом темы») и ритмом картины.

В фильме были великолепные живописные кадры, такие, скажем, как «одесские туманы». Однако Эйзенштейн в этой картине большей частью тяготеет не к живописи (как Довженко, например), а к «архитектурной» лаконичности, к красоте простых гармонических линий. Очарование пространственно-графических композиций «Броненосца «Потемкина» — в их сочетании с «текучим» рисунком движения. В отличие от «Стачки»— это тектонически-стройные, ясные формы.

По закругленному молу «струится» волна демонстрантов. Одновременно в разных направлениях и плоскостях устремился поток горожан к гробу Вакулинчука: по площади, мостам, эстакадам. Эйзенштейн нашел поэтически-прекрасные формы движения, зрительную гармонию статических линий и пропорций кадра с динамически-текучим рисунком движения. На язык изобразительных форм Эйзенштейн перевел ту же тему благородной, ясно направленной, прекрасной в своих устремлениях монолитной массы. Пространственно-динамическая «фактура» «Броненосца «Потемкина» была наделена отчетливо выраженным смыслом, эквивалентным «образу темы».

В пластической динамике «Броненосца «Потемкина» так же, как и в ритме, звучала патетическая «музыка революции». Система художественных средств «Броненосца «Потемкина» — его сюжетика, драматургия, колорит, ритм, изобразительная архитектоника — находились в полном созвучии.

Достижений «Броненосца «Потемкина» Эйзенштейну, однако, не удалось закрепить. В «Октябре» были отдельные великолепные эпизоды. Была впечатляющая сцена взятия

Зимнего дворца, был динамический образ революционной рабочей массы. Но в этом образе не ощущалось того внутреннего движения, той простой, но выраженной с огромной экспрессией линии развития, которая отличала «Броненосец «Потемкин». В «Броненосце» пружина действия естественно и сильно разворачивалась вокруг роста революционного самосознания матросов. Гнилое мясо — и первый акт протеста, еще пассивного и слабого. Приказ командира броненосца расстрелять «зачинщиков»— и мощный взрыв восстания на корабле. Расстрел царским войском манифестантов на лестнице — и вступление мятежного броненосца в борьбу с царским режимом. Образ массы был дан в нарастании ее революционного потенциала. В «Октябре» этого не оказалось.

Было в «Октябре» несколько массовых сцен демонстраций, были поиски ритма. Но единая ритмическая линия фильма не была найдена. Даже отлично сделанные ритмические куски не имели того эмоционального воздействия, какого достигали аналогичные сцены в «Броненосце «Потемкине».

В «Октябре» не было единого поэтического замысла, в частности, потому, что не раскрывалась стройная связь исторических событий и исторических действий. Эйзенштейн шел «вдоль календаря», останавливаясь и отвлекаясь в сторону там, где ему представлялась возможность нагромождать аллегории, создавать остроритмические куски.

Но метафорическое начало в кино немыслимо без повествования. Метафорический кинообраз не имеет самостоятельного бытия вне опоры на повествование. Метафора в кино существует только как своеобразное отражение, преломление, «инобытие» повествования.

Только в связи, в созвучии с повествованием метафора наделена действительным бытием. Выход метафоры за пределы повествования — это только момент, вслед за которым необходимо с иной стороны вернуться к тому же повествованию.

Кино не создало самостоятельного, обособленного поэтического жанра. Немыслим фильм, изложенный исключительно «поэтическим» языком. Мы вправе говорить только о поэтическом строе, пронизывающем кинопроизведение, о роли в нем элементов поэтического языка.

«Поэтическое» в кино переводит повествование в другой регистр, показывает его с другой «точки», в сгущенной эмоциональной связи. Без повествования («прозы») поэтически-метафорический образ выморочен, фиктивен, призрачен.

Каменные львы в «Броненосце «Потемкине» бессодержательны, если не поставить их в связь с эпизодом «лестницы» и обстрелом штаба царских войск. На язык метафоры переведен залп броненосца. В метафоре прогремел набат революционого 1905 года.

Ледоход в «Матери» стал бы простым пейзажным куском, не наделенным ничем поэтическим, если бы в нем не было эмоционально-смысловой переклички с выходом рабочих на демонстрацию и течением самой демонстрации.

Без рассказа о восстании Черниговского полка лейтмотивный образ одинокого часового, стоящего ночью в метели («СВД»), был бы ограничен своим непосредственно зрительным содержанием. Его поэтический смысл, его широкое эмоциональное звучание возникают только как отражение того, что рассказано в фильме.

Если бы до сцены похорон батьки Боженко образ его не был бы раскрыт в повествовании — все, что звучит сейчас так волнующе, предстало бы оголенным, повисающим в воздухе. Поэтическое обобщение не возникло бы.

Попытки авангардистов создать «чистое», поэтическое, бессюжетное кино не могли не закончиться крахом. Это была задача утопическая и беспочвенная.

Советскому кино было суждено раскрыть огромные возможности поэтического киноязыка потому, что в противоположность авангардистам оно было проникнуто великой обобщающей идеей революционного освобождения мира. Эти идеи были животворящим источником поэзии в кино.

Элементы поэтического языка, найденные советскими кинорежиссерами, имели своей доминантой обобщенные образы восстания, революционного штурма. Метафоры—обобщения социальных явлений широким потоком влились в советские кинокартины. Их сила была в опоре на повествование. Когда эта опора исчезала, «метафорическое» повисало в воздухе.

Увлекшись своими грандиозными открытиями, Эйзенштейн, Пудовкин и другие переоценили возможности «поэтического» языка. Они пали жертвой иллюзии, что можно создать целостное кинопроизведение, где художественным стержнем была бы метафора, а повествование — дополнением к метафоре.

В «Старом и новом» был тот же отказ от повествовательного единства, что в «Октябре», те же отдельные блестящие куски и кадры и то же отсутствие единства в целом.

Эйзенштейн переходит от одного «поэтического» элемента к другому. То это выразительный и впечатляющий «обобщенный» образ (крестьянин с сохой на склоне холма; крестьянка между двумя чахлыми березками на фоне неба; Марфа, поднимающаяся на холм). То — сравнения (спящего кулака — с мухой, тонущей в квасе; молотилки — с ножкой кузнечика). То — гиперболы. То сцены, построенные на ритме движения. Последние разработаны Эйзенштейном с любовью и блеском. Крестный ход крестьян во время засухи; соревнование двух косарей; трактор, тянущий за собой вереницу телег; массированная тракторная вспашка — все эти сцены выразительны и незабываемы. Но «поэтические» элементы не были сцементированы ни повествовательным «изображением содержания», ни единым поэтическим «образом содержания» (пользуясь терминологией Эйзенштейна).

Только в условиях этого распавшегося образного единства у Эйзенштейна могли появиться такие безвкусные кадры, как корова, разукрашенная цветами, подобно невесте, как сцена случки, перебивающаяся кадрами с молнией и водопадами.

В «Матери», «Конце Санкт-Петербурга», «Потомке Чингис-хана» В. Пудовкин одержал художественные победы в той мере, в какой он органически сочетал метафорические «лейтмотивы» с ясной повествовательной основой.

Известные метафоры Пудовкина (ледоход, буря) знаменовали собой вершинные точки, кульминации его картин. Они блестяще воплощали «образ темы», поэтически обобщенный образ Революции. Поэтому сплав повествования и метафоры так расширял образный диапазон пудовкинских фильмов, так усиливал их идейно-эмоциональный размах.

●

Революционная тема, коммунистические идеи были путеводными звездами советской кинематографии. Они были первопричинами ее творческих побед. Они стимулировали важнейшие открытия советских мастеров в области языка киноискусства. Открытия эти, однако, не были теоретически осмыслены. Теория же сильнейшим образом отставала от практики. Она колебалась между двумя крайностями: формалистической апологией «чисто формальных моментов» и бессюжетности, с одной стороны, и догматическим отрицанием «поэтического» языка кино—с другой.

Открытия, совершенные кинорежиссерами-«поэтами», превратились в самоцель. В восторженном тоне адепта Пудовкин провозглашал начала «нового киноязыка». Ему казалось, что чем меньше связи с «последовательным развитием сюжета», тем больше свободы получает поэтический образ в кино, тем он ярче и цельнее. Это было ошибкой. В период немого кино В. Пудовкин достиг большего, чем кто-либо другой, в психологической обрисовке своих героев. В «Простом случае» он вступил на ложный путь отрыва эмоциональности от психологии. Это был абстрактный эмоционализм, связанный с демонстративным отрицанием конкретного психологического содержания.

Стоит отметить, что В. Шкловский резко выступил тогда против увлечения Пудовкина «эмоциональным сценарием». В статье под выразительным названием «Берегитесь музыки»* он писал: «В увлечении поисками ритмического кино не нужно забывать смысловой стороны кинематографа, его сюжетно-смысловой нагрузки». К этому времени В. Шкловский уже освободился от ошибочной ориентации на бессюжетность и «формальные моменты», рождающие будто бы поэзию в кино.

В фильмах Г. Козинцева и Л. Трауберга 1926—1927 годов бросалась в глаза главенствующая роль «атмосферы», сгущенной и подчеркнутой. В несравненно большей степени, чем в произведениях других мастеров поэтического направления, «атмосфера» была здесь выразителем темы фильма.

В «Шинели» это был образ беспросветной, устрашающей, мрачно-свинцовой ночи, нависшей над героем. В «СВД» — образ суровой снежной метели, свирепствовавшей в бесконечных ночных просторах крепостной России. В метели стоял, вытянувшись в струнку, одинокий солдат с ранцем за спиной. В метели возникал первый росток революционного восстания и тут же падал, сраженный ледяной стужей режима. «Образы темы», образы темного и жестокого порядка николаевской эпохи, одинаково беспощадного к маленьким людям и к героической фаланге борцов, сильно и впечатляюще вырастали в фильмах Козинцева и Трауберга. Они нашли свой язык, выразительный и красноречивый. Единая то-

* «Советский экран» 1929, № 1.

нальность пронизывала все элементы фильма. Если в «Матери», «Потомке Чингис-хана», «Броненосце «Потемкине» метафоры появлялись в узловых эмоционально-смысловых точках фильма, как бы расширяя горизонт видимого, то в «Шинели» и в «СВД» (в меньшей степени) метафоричность становилась стилевой доминантой, окрашивая всю образную ткань. Образ ночи был образом «темного царства» в буквальном смысле слова. В «Шинели» чуть ли не все предметы обстановки превращались в символы: памятники, сфинксы на набережной, верстовые столбы, догорающая свеча.

В «СВД» даже светотень несла в себе метафору. Борьба слабого, тонкого луча света с непроницаемой, обступающей со всех сторон тьмой олицетворяла столкновение первого порыва светлых, освободительных сил с мраком аракчеевщины. Метафорично даже место действия. Игорный дом, где разыгрывается отвратительная вакханалия издевательств над попавшим туда раненым декабристом Сухановым,— олицетворение судьбы, беспощадной к проигравшему.

В «Новом Вавилоне» образ солдата-крестьянина, попадающего в ряды версальцев, был построен на одной эмоционально-напряженной ноте — застывшей тоске. Через весь фильм проходили устремленные на зрителя, полные щемящей растерянности и недоумения глаза солдата (артист П. Соболевский). Этот взгляд исподлобья, недоверчивый и тяжелый, полный мучительного раздумья, эти неловкие и скованные движения запомнились зрителю. Образ впечатлял и был полон выразительности. Но выразительности особой, подчеркнутой и сгущенной, противополагавшейся многогранной, «объемной» лепке человеческого характера, с разнообразием оттенков и подробностей.

Г. Козинцев и Л. Трауберг были склонны тогда изображать эмоции «чистыми», не смешанными на палитре красками. Каждая сцена, эпизод, поведение персонажа сводились обычно к одной эмоции, напряженной и усиленной до степени аффекта. Ее можно было обозначить одним словом: гнев, страх, ликование, самоотверженный порыв, смущение, жестокость и т. п. Эмоция дана в «чистом» виде.

Вспомним сцены после провозглашения Коммуны («Новый Вавилон»). Режиссер повествовательного склада изобразил бы конкретный эпизод деятельности коммунаров. В обстоятельствах, в поступках, в настроении парижских рабочих видны были бы их подъем и воодушевление. Козинцев и Трауберг изобразили эту радость в психологически «экстрагированном» виде. В первой половине «Нового Вавилона» были лейтмотивные кадры с безымянными рабочими, в поте лица корпящими над работой: рабочий у верстака, швея за машинкой, прачка над корытом. После перехода власти в руки коммунаров показаны те же персонажи, но с противоположными переживаниями. Смеется швея, вертя ручку машинки. Улыбается сапожник с шилом в руках. Хохочет прачка, разбрызгивая во все стороны воду с отжатого белья. В кадре воплощен чистый эмоциональный экстракт ситуации. «Рабочие радуются», то есть смеются, улыбаются. Обстоятельства отсутствуют.

Центральным образом «Нового Вавилона» была продавщица (артистка Е. Кузьмина). У нее были хорошие, впечатляющие сцены. Но любопытно, что сильнее всего артисткой были сыграны эпизоды, когда она остается наедине со своими чувствами, скажем, в сценах перед казнью. Благородное спокойствие в ожидании смерти, гордое сознание своего человеческого достоинства, своей революционной правды — это было гораздо выразительнее, нежели встреча с хозяином на балу или вспышка гнева против солдата, по приказу офицера тупо роющего могилу для коммунаров, обреченных на расстрел. Козинцев и Трауберг чувствовали себя свободнее в «монологе». Излюбленный ими тогда метод «чистых» эмоциональных состояний был здесь более оправдан. Психологический же диалог с его внутренней «кривой», сдвигами и изменениями психологических состояний мало подходил к поэтике однозначной, педалированной интенсивности образа, которая была присуща авторам «Нового Вавилона».

При монтаже картины режиссеры пожертвовали рядом отснятых сцен, важных для обрисовки характера продавщицы, ради аллегорий и ассоциативных параллелизмов. Исчезли человеческие отношения, которые в сценарии связывали героев. Сапожник был отцом продавщицы, прачка — ее матерью, больная девочка — ее сестрой. В фильме действующие лица потеряли даже собственные имена (Луиза Пуарье, Грасселен, Патюро и т. д.). Остались чистые персонификации социальных групп: хозяин, продавщица, депутат, солдат, актриса.

Искомое единство «образа темы» смещалось в однолинейность, в сведение персонажа, ситуации, сцены, колорита к общему эмоциональному знаменателю. Терялись подробности, обилие граней, многообразие. Богатейшие возможности раскрытия характера путем развертывания отношений героя с окружающими людьми сводились на нет. Психологический рисунок был бледен и однотонен.

Истоки этой поэтики коренились в недоверии к повествованию, в недооценке образной ценности «изображения содержания». В отличие от Эйзенштейна Козинцев и Трауберг не отказывались от сюжета, не ломали его единства. Но повествовательное начало подчинялось эмоциональной однозначности, колориту, аналогиям, ассоциациям и т. д.

Однако «поэзия» в кино не существует без «прозы». Метафорическое начало не суверенно, не всеобъемлюще. При всей своей силе, выразительности и красоте само по себе, без опоры на повествование, оно не в состоянии создать целостный человеческий образ, многогранное отражение действительности.

Метафорическое начало воплощает действительность по-своему, не повествовательно-психологическими средствами. Повествовательно-психологические ценности — не единственные ценности в искусстве. Но соотношение между повествовательно-психологическим и метафорическим «началами» не стоит под знаком взаимозаменяемости. Опираясь на повествование, дополняя его, интерпретируя его своими средствами, являясь своеобразным аккумулятором повествования, метафорическая стихия может служить источником богатейших художественных достижений. Советская кинематография это доказала воочию.

В органическом слиянии с повествованием, проникнутое высокой идеей, поэтическо-метафорическое начало одерживало триумфальные художественные успехи. Но, противопоставив «поэтическое» повествованию, ограничив его сферу, не смогли избежать поражений даже крупнейшие киномастера.

●

Искусство не развивается прямолинейно — последовательно, методично поднимаясь со ступеньки на ступеньку. Разные исторические условия ставят перед искусством разные идейно-художественные задачи. Новые общественные запросы рождают необходимость в новых художественных ресурсах и путях, вызывая к жизни новое направление.

Кризис «поэтического» направления связывают иногда с приходом звука в кино: зарождение звуковой кинематографии произошло именно в те годы. Говорилось об «антагонистичности» человеческой речи и монтажа. Без сомнения, этот момент сыграл немаловажную роль. Но причины происходившего процесса лежали глубже.

Сила «поэтического» направления в советском кино была в обобщенно-монументальном аспекте революционной темы. Это не было случайностью. В этом выразился дух времени, пафос первых лет революции. Вахтангов писал тогда в дневнике:

«Надо сыграть мятежный дух народа... Хорошо, если б кто-нибудь написал пьесу, где нет ни одной отдельной роли. Во всех актах играет только толпа. Мятеж. Идут на преграду. Овладевают. Ликуют. Хоронят павших. Поют мировую песнь свободы»*.

Толпа, мятеж, хоронят павших, песнь свободе — все это прошло перед нами в фильмах кинорежиссеров-«поэтов».

Если бы смерть не вырвала Вахтангова из рядов работников советского искусства, перед ним через несколько лет встала бы проблема поисков иных путей, та же необходимость творческой переориентации, какая встала перед мастерами кинематографии.

Нужно было переходить к конкретному, углубленному изображению людей революции. При всех перегибах, преувеличениях, подчас даже забвении великих заслуг «поэтического» направления, историческая правота была — в основном — на стороне глашатаев «прозы».

В истории нашей социалистической страны конец 20-х годов был ознаменован решающим переломом. Возникали могучие гиганты индустрии. Шло решительное наступление на капиталистические элементы города и деревни. Рушился вековой убогий мелкособственнический деревенский уклад. Побеждал колхозный строй. Развертывалась грандиозная стройка.

Гигантский процесс социального переустройства означал глубокое и решительное изменение отношений между людьми. Слово «перестройка», заимствованное из области техники, именно в те годы стало столь популярным и общеупотребительным в применении к идеологическим и психологическим явлениям.

---

* Хр. Херсонский, Вахтангов, 1940

Задача глубокого проникновения в человеческие отношения и характеры, созданные революцией, приобретала особую, исключительную важность. Проблема заключалась не просто в переходе к конкретному изображению людей революции в их индивидуальности и типичности. Нужно было воплотить и уловить черты новых, социалистических отношений, новых характеров в процессе их рождения, становления, изменения. Социалистическая перестройка коснулась всех сторон жизни. Революция врезалась в быт. Она проникла во все уголки, пронизала собой всю действительность, вносила новые черты в психику, вырабатывала и лепила новые характеры.

Поэтика воплощения образов революции в некоем величавом отдалении становилась попросту архаической. Попытки перейти к решению новых задач при помощи арсенала прежде найденных художественных средств, сохраненных в неприкосновенности, были обречены на неудачу.

Формалистические теории тормозили творческую перестройку советского кино. Формалисты провозглашали «вытеснение бытовых положений чисто формальными положениями». Они считали, что «драматический и повествовательный моменты мало свойственны» киноискусству. Восхвалялись «бессюжетные» жанры, «внефабульные» приемы монтажа. «Ставится под сомнение самый принцип повествовательного кино»,— говорилось в «Поэтике кино».

Между тем преодоление кризиса и залог новых блестящих побед советской кинематографии заключались как раз в повороте к повествовательно-психологическому началу. Предстояло раскрыть потенциальные богатства этого о с н о в н о г о способа художественного освоения действительности, где характеры и обстоятельства, события и человеческие отношения, поступки, мысли и чувства даны в их обусловленности и единстве. В свете новых громадных задач, ожидавших своей реализации, можно понять, почему нельзя было дальше идти по направлению, которое ранее было «шагом вперед» в развитии советской и мировой кинематографии.

По любопытному историческому совпадению кризис перехода от «поэзии» к «прозе» в советском кино возник через столетие после аналогичного процесса в русской литературе 30-х годов прошлого века. И тогда, и в наше время это не означало, что поэзия плоха, что ее следует сдать в архив. Сущность перелома заключалась в том, что перед искусством ставились задачи иного типа, нежели раньше.

Поэтическая обобщенность, «суммарность» образов героев была закономерна и естественна на первом этапе развития советской кинематографии. В дальнейшем только всестороннее, многогранное образное раскрытие «типических характеров» и «типических обстоятельств» великой революции, событий прошлого и настоящего советского народа могли вывести советскую кинематографию на путь дальнейших успехов. Типические герои, выражающие эпоху, стали в порядок дня.

Приход человеческой речи в кино многократно усилил необходимость творческой переориентации. Но даже если бы кино оставалось немым, стилевой перелом был бы неизбежен.

●

Советская кинематография 30-х годов закономерно развивалась под знаком преобладания углубленного повествования. На авансцену вышли блестящие достижения братьев Васильевых, Ф. Эрмлера, И. Хейфица и А. Зархи, М. Ромма, С. Герасимова и других. «Чапаев» и «Депутат Балтики», «Великий гражданин» и «Член правительства», «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» вписали новую замечательную главу в историю мирового кино.

Переоценку ценностей произвели и сами художники «поэтического» направления. В лекциях, читанных Г. Козинцевым в Государственном институте кинематографии (ВГИК), рассказано, как, приступая к «Юности Максима», он и Трауберг решили «учиться у прозы». В их воображении «возник великолепный прозаизм» всей темы фильма. Всю картину «Юность Максима» (за исключением пролога) они «хотели держать на прозе».

Уже после «Одной» (1931) для Г. Козинцева и Л. Трауберга стало ясно, что «образ может быть создан только во взаимоотношении с другими людьми, взаимоотношении с событиями, а не в монтажном столкновении с архитектурой и разнохарактерным ассортиментом вещей». Логику поведения, динамику человеческих чувств может дать только крепко выстроенная повествовательная конструкция. Там, где нет конструкции, детали вылезают на первый план и «герой превращается в натурщика, существующего наравне с колонной, статуей и облаками». Не нужно «никакой непосредственной расшифровки идей в сим-

волике, никакого вдалбливания в зрителя через специально направленные монтажные приемы». Главное в картине — «люди, их поступки, их взаимоотношения».

Трудно найти более горячую и убедительную защиту новых принципов.

Значительно позже, уже после тяжелой неудачи с «Бежиным лугом», и Эйзенштейн стал уяснять себе необходимость и направление творческой перестройки. В 1937 году он устанавливает первопричину своей ошибки. Центр внимания был «не на человеке, не на его поступках». Поэтому «непомерно вырастала роль аксессуаров, выразительность окружения гипертрофируется, декорации, кадр, свет играют за актера и вместо актера». С этим сочетался «крен в сторону статичности»*.

Метафора сыграла громадную роль на раннем этапе созревания революционной темы, когда образы революции, образы социальной борьбы рисовались художникам как бы с некоей высокоудаленной точки. Право на жизнь давал ей крупный масштаб образного задания. Но круг метафор, связанных с темой революции, естественно, ограничен. Когда режиссеры-«поэты», упрямо держа курс на гегемонию метафоры, переходили к рядовым житейским явлениям, прием вырождался, даже превращался в пародию.

Так было у Пудовкина, когда он пытался перевести в какой-то необыкновенно грандиозный план обычную семейную историю («Простой случай»). Так случилось и у Эйзенштейна в «Старом и новом», где разительно выступала диспропорция между великолепной по выразительности, подчас трагедийной обобщенностью кадров и масштабом событий (раздробленные эпизоды с околевшим теленком, сепаратором, племенным бычком и тракторами).

Могущество метафоры черпалось в ее революционном пафосе. Когда возникла иллюзия, что сила — в самом приеме, метафора начала соскальзывать в аллегоризм, надуманный и холодный.

Центр тяжести переносился к косвенным средствам изображения — «атмосфере», окружению, вещам. Их функция гипертрофировалась. В «Броненосце «Потемкине», «Матери», «Потомке Чингис-хана» эти средства усиливали человеческое содержание фильма. Аллегоризм заключал в себе тенденцию оттеснения этого содержания на задний план.

* С. Эйзенштейн, О фильме «Бежин луг».

●

Искусство не может развиваться, повторяя себя и твердя зады. Дзаваттини, один из крупнейших практиков и идеологов итальянского неореализма, заявил: «Мы отказались от метафоры». Г. Козинцев признал главным недостатком своих фильмов до трилогии о Максиме «отсутствие героя, которого мог бы полюбить зритель». В необходимости крутого поворота к человеческому содержанию фильма, к созданию полноценного, психологически глубоко раскрытого героя и заключалась основная причина кризиса поэтическо-метафорического направления.

Но означало ли это, что (выражаясь термином Эйзенштейна) «образ содержания» должен был сойти на нет, уступив место «изображению содержания»?

С. Эйзенштейн в начале 30-х годов начисто отрицал «прозу». С. Юткевич осудил даже элементы «поэтического» кино, считая их вредными, тормозящими развитие советской кинематографии. На практике, однако, шли поиски нового синтеза «прозы» и «поэзии». Шли они и в зарубежной кинематографии («Страсти Жанны д'Арк» режиссера Карла Дрейера). Процесс этот сложен, многовариантен и противоречив. Мы коснемся лишь некоторых его сторон.

Эйзенштейн был неправ, приписывая «изображению содержания» обязательную «протокольность», «информационность», «плоскостность». Но что «изображение содержания» неоднократно приводило (и подчас приводит сейчас) на практике к натуралистическим грехам — это несомненно.

Переход к звуку, введение диалога не одного кинорежиссера толкали к информационному многословию. Утеря ритма, забвение кинематографических средств выразительности, плоская «натуральность» были уделом немалого количества фильмов.

Подчеркнем, что дело не в посредственных или малоталантливых картинах. Речь идет о самом принципе ограничения задач художника «изображением содержания».

Возьмем «Крышу» — картину такого признанного мастера, как Де Сика, одного из крупнейших представителей итальянского неореализма. Простой информационный пересказ содержания фильма волнует читателя. Люди без крова теснятся в лачуге, отравляя жизнь друг другу... Мечты о своей хибарке как о высшем счастье... Лихорадочная попытка в одну ночь сложить хижину

для молодоженов (постройку, имеющую крышу, полиция уже не вправе разрушить)... Святое чувство солидарности, сплотившее усталых, изнуренных тружеников... Часы безвозмездного тяжелого труда ради создания крова молодой чете... Страшное напряжение ночи: только бы возвести крышу до наступления утра!.. Обвал тонких, наспех возведенных стен... Мучительные усилия наверстать потерянное...

Социальная острота, высокая идея товарищества, дух человечности, драматическая ситуация, ее временнóе «сгущение» — все, казалось бы, служило залогом создания картины огромной художественной ценности и глубокого смысла.

Но фильм во многом разочаровал зрителя — плоской «натуральностью», рассыпанностью подробностей, ослаблением драматизма, удручающей поверхностностью в изображении судеб молодой четы.

В сцене ночной стройки, столь благодарной по замыслу, не было того «образа содержания», за который ратовал Эйзенштейн. Не было образного единства, выразительности деталей, драматического нарастания, созвучия художественных средств. Сцена эта — как и весь фильм в целом — не была овеяна поэзией.

Не найден был ритм лихорадочного самозабвенного труда, который заставлял бы биться сердца зрителей, готовых волноваться и переживать скорбную судьбу героев и благородный поступок их друзей.

Вокруг героев и их судьбы не было поэтического ореола.

Иной путь избрали крупнейшие мастера советской кинематографии, став на путь гегемонии «прозы» и отходя от исчерпанных путей метафоричности.

Истоки поэзии «Чапаева» были те же, что у «Броненосца «Потемкина»: поэзия революции, революционного подвига и героизма. Но в отличие от прошедшего периода, поэтическая струя обращалась не к иносказанию, а к конкретным героям социалистической революции. От поэтической метафоры к поэтическому изображению живых людей — таков был новый путь. Он мог быть найден и действительно был найден в органическом единстве с повествовательно-психологической стихией.

В «Чапаеве» поражает громадный захват исторически-образных обобщений. В галерее героев нашего искусства образ Чапаева, созданный братьями Васильевыми,— на одном из первых мест. Для зрителей всего мира он воплощал благородный облик, героический дух людей советской эпохи. Чапаев — одна из самых полноценно-типических фигур русского искусства, образ, исполненный ярчайшей индивидуальности и своеобразия.

Фигура Чапаева была дана не при мгновенной вспышке молнии, не однотонно, не в монументальном отдалении. Она была дана во всей бытовой характерности, в светотени, во внутреннем противоречивом движении, превратившем малограмотного унтер-офицера в легендарного полководца. Образ был дан в развитии, в непростых, шероховатых взаимоотношениях крестьянского самородка с комиссаром Фурмановым, посланцем Коммунистической партии. Сквозь человеческие отношения Чапаева и Фурманова — от неприязненной встречи до трогательного прощания — просвечивало громадное социальное обобщение. Обнажался пласт истории. В многолетних перипетиях, в трудностях и противоречиях закрепились навеки союз рабочего класса и крестьянства и ведущая роль Коммунистической партии. «Чапаев» был и останется для многих поколений художественной летописью эпохи.

Образы сподвижников Чапаева были нарисованы теми же точными повествовательно-психологическими чертами. Перед зрителем развертывались события и проходили люди в самом обыкновенном бытовом облике. Но в решающих узлах картины победоносно вступали поэтическое осмысление, поэтический широко обобщенный план. Василий Иванович Чапаев в бурке и папахе, мчащийся на коне, запечатлелся в сознании миллионов зрителей как героический образ разорвавшего оковы, беззаветно борющегося народа. Чапаев и Петька на тачанке стали общепризнанным символом. Экспрессия устремленной вперед руки солдата-полководца не уступает в повелительности державной руке Медного Всадника. Прерывистый ритм знаменитой «психической атаки», единственная в своем роде по драматическому наполнению сцена самоотверженной битвы Чапаева с полчищем врагов, полная сурового и простого величия сцена гибели Чапаева — на всем этом лежал отблеск истинной высокой поэзии.

●

В человеческих образах была найдена поэзия «Чапаева» и трилогии о Максиме, фильмов «Ленин в 1918 году», «Депутат Балтики»,

«Мы из Кронштадта», «Член правительства», ознаменовавших новый взлет советской кинематографии в пятилетии 1934—1939 гг.

Повернув к «прозе», к повествовательно-психологическому началу, Козинцев и Трауберг создали картину, которую можно смело причислить к золотому фонду киноискусства. Так же как и у бр. Васильевых, проза была увенчана поэзией, герой окружен ореолом. Неувядаемая и поныне прелесть «Юности Максима» во многом обязана гармонической слитности «прозаического» и «поэтического» начал. «Чапаев» и «Юность Максима» блестяще доказали, что ни широкий объем социального повествования, ни глубокая психологическая разработка не находятся ни в каком противоречии с поэтическим строем. Это имело огромное принципиальное значение.

Поэтическое в «Юности Максима» шло в русле лиризма. Теснейшим образом оно было связано с внутренним миром мыслей, впечатлений и переживаний героя, с его психологическим портретом.

Лиризм — тонкий и проникновенный — вдохнул жизнь в картину, определив собой весь колорит ее, столь отличный от прошлых картин Г. Козинцева и Л. Трауберга. Лиризм заступил место мелодрамы, аллегоризма и гиперболы, создавая атмосферу необыкновенной близости героя зрителю. С первого же момента зритель сроднился с улыбчивым и милым юношей, сроднился со всем, что его окружало,— с друзьями, с грязным двором, с заводской окраиной, где гулко проносятся свистки паровозов-«кукушек», со звуками незатейливого вальса «Крутится, вертится шар голубой», с гармошкой и озорными шутками. Зритель надолго запомнил моменты лирических пауз, когда герои оставались наедине со своими чувствами, и сами художники прерывали свое повествование для раздумья о судьбе героя.

Дружно обнявшись, удалялись по дороге на завод три товарища и скрывались в клубах пыли, поднятой потоком людей, спешащих на работу

В жидком, колеблющемся, печальном свете окраинного фонаря зритель увидел уже не трех товарищей, а двух — Максима и Дему, потрясенных несчастьем с Андреем.

Похоронили Андрея, и остался одинокий Максим на кладбище с далекими гудками паровозов и дымками заводских труб.

Только что спаслась от погони мастера Наташа и ушла далеко-далеко. Но все еще неотступно следит за удаляющейся фигуркой стоящий на фабричной стене Максим.

В заключительном кадре фильма перед Максимом расстилался мягкий русский пейзаж. С котомкой за плечами стоял он перед уплывающими вдаль тропинками и туманными далями. Зритель знал, что Максим вступает в полную тревог и лишений жизнь подпольщика-большевика. Но вступает с высоко поднятой головой, с ощущением чудесной шири революционного будущего, с мощным чувством ясности цели и полноты жизни, с устремленным вдаль взором, который большевистское зрение наделило чудесным даром видеть далеко за горизонтом. Чистый воздух наполнял грудь. Летний ветер овевал лицо. И солнце освещало путь трудной и радостной мужественной борьбы.

Сердце героя было раскрыто в эти моменты перед зрителем, и чувства, переполнявшие его, ощущались живо и трепетно. И долго после просмотра картины зритель носил с собой любовное и глубокое волнение за героя, ставшего таким близким.

Значит ли это, что прошлый опыт прошел бесследно для Козинцева и Трауберга? Нет.

Характерной чертой стиля Козинцева и Трауберга по-прежнему остались лейтмотивные образы. Но они принимают сейчас иную, чисто лирическую окраску. Многие кадры «Юности» и «Возвращения Максима» связаны с образом колеблющегося, тусклого света фонаря: горесть о гибели Андрея, прощание с Наташей в глухом переулке, весть об осуждении Наташи военно-полевым судом. С фонаря произносит Максим свою первую революционную речь. В «Шинели» Акакий Акакиевич в предсмертном бреду влезал на фонарь, как на крест страданий. Фонарь был аллегоричен. В трилогии фонарь—элемент лирической «атмосферы».

Ко времени постановки «Юности Максима» Козинцев и Трауберг окончательно освободились от свойственного им ранее гиперболизма, от нелюбви к обыкновенной житейской обстановке. Бытовые детали вошли в фильмы Козинцева и Трауберга. Но вошли не только как обстоятельства, в которых протекают человеческие судьбы. Так же как и в предыдущих картинах Козинцева и Трауберга, окружение входило в картину не как самодовлеющий, пассивный «фон», созданный на основе простой наблюдательности. Козинцев и Трауберг оставались неизменно верными принципу конструктивного един-

ства всех компонентов художественного произведения. Этот принцип оставался краеугольным камнем их поэтики.

Окружение должно было по-прежнему быть в созвучии с темой. Но предметы обстановки не аллегоричны, не «спрессованы», не подчеркнуты, как носители второго, иносказательного смысла. Они удовлетворяют требованиям самого строгого правдоподобия. Однако отбор элементов вещного и природного окружения подчинен задаче созвучия с внутренней темой фильма, эпизода, куска. Колорит не является выражением извне прибавленного обобщения. Но он сохраняет поэтическую многопланность, создавая эмоциональный «образ» явления.

«Пейзаж, — ссылался Козинцев на историю живописи в своих лекциях,— являлся не только фоном действия, даже не только средой действия, а в большинстве случаев продолжением характера».

Козинцев иллюстрирует свою мысль картинами Джотто, где пейзаж «трактован так же, как и люди: тот же аскетизм, голые скалы, какие-то тоненькие абрисы деревьев, идущие ритмически с фигурами святых. Характер, заключающийся в образе данного героя, продолжен в пейзаже... Поэтому пейзаж для нас существен не только в связи с образом происходящего действия, но и с образом героя».

В «Юности Максима» Козинцев и Трауберг стремились не только создать типический образ юноши-рабочего, становящегося большевиком, не только отразить в типических событиях историю революционного рабочего движения глухой поры реакции 1908—1910 годов, но и (так же как в «Шинели», как в «СВД») найти «образ эпохи». Образ, который не растворялся бы в единичных событиях, показанных на экране, а вырастал бы из них. Образ эпохи, обобщенный не в логическом плане познанной истории, а в «ощущении» эпохи.

В своих лекциях Г. Козинцев приводит в высшей степени интересную цитату из А. Блока. Речь идет о 1914 годе:

> «Уже был ощутим запах гари, крови и железа... В одной из московских газет появилась пророческая статья «Близость большой войны»... Лето того года было исключительно жарким, так что трава горела на корню, в Лондоне происходили грандиозные забастовки железнодорожных рабочих, в Средиземном море разыгрался знаменательный эпизод «Пантера Агадир».
>
> Неразрывно со всем этим связан для меня расцвет французской борьбы в петербургских цирках: тысячная толпа проявляла исключительный интерес к ней... В этом году была в особенной моде у нас авиация... Наконец, осенью в Киеве был убит Столыпин, что знаменовало окончательный переход управления страной из рук полудворянских, получиновничьих в руки департамента полиции.
>
> Все эти факты, казалось бы, столь различные, для меня имеют один музыкальный смысл. Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор»*.

«Единый музыкальный напор» означает стремление свести к единому «образу» огромное многообразие разнородных и далеких, но соединенных какими-то связями единичных явлений. Но это единство особое, «музыкальное», неповествовательное.

Как же выражали Козинцев и Трауберг на языке экрана «единый музыкальный напор»?

Рассказывая о работе над фильмом «Возвращение Максима», Г. Козинцев характеризует «образ» картины как образ «кипящего котла», «вулкана».

> Какая-то невероятная толчея, невероятный рост глухого кипения. Бурлящий Петербург. Поэтому всюду насыщение людьми, движением, страстью... Все кадры трактованы на бурлящем человеческом фоне. Сзади все время движущаяся среда... В картине очень много пара, дыма. Хотелось, чтобы даже воздух принимал участие в этом бурлении. Хотелось дать ощущение лихорадочности этих дней».

Козинцев и Трауберг не прибегали больше к «обнаженной» режиссерской подаче пейзажей, к «нарочитому подчеркиванию». Обстановка трактовалась «не символически». Но «атмосфере» придавалось по-прежнему огромное значение.

Были в трилогии и замечательные достижения в области поэтического ритма. Напомним мастерскую ритмическую партитуру баррикадных сцен из «Возвращения Максима». Образ революционной рабочей массы, вступившей в бой с громадой самодержавно-полицейской России, дан в богатом и живом ритмическом многообразии.

> Из глубины заводских ворот вихрем вырывается колонна рабочих.
>
> С торжественной медленностью идут по Сампсониевскому проспекту демонстранты, поющие «Варшавянку».
>
> В недвижной сосредоточенности они остановились, крепко

* Александр Блок, Предисловие к поэме «Возмездие».

взялись за руки, стойко ожидая нападения полиции.

Неудержимым потоком несется к ним на площадь толпа рабочих во главе с Максимом.

Лавой, сметающей все на своем пути, они набрасываются на полицейских, осыпая их камнями и обращая их в бегство.

Ритмика сцены глубоко продумана и полна смысла.

Во времена немого кино «Броненосец «Потемкин» осуществил наиболее органическое слияние повествовательного и поэтического «начал». Для звукового кино эта гармоническая слитность в наиболее полной мере была достигнута в «Юности Максима». Поэтичность нисколько не пошла в ущерб повествовательно-психологической полноте и многогранности. Наоборот! В умении глубоко проникнуть в историческую и социальную действительность и отобразить ее «Юность Максима» (и вся трилогия в целом) стояла в одном ряду с «Чапаевым», «Великим гражданином» и другими шедеврами советского киноискусства.

●

«Чапаев» и «Юность Максима», вышедшие в одном году (1934), блистательно доказали огромные идейно-художественные возможности «поэтической прозы». Вновь возродилась возможность, казалось бы, утерянного гармонического сочетания «прозы» и «поэзии». Не могло быть и речи о какой-то заранее рассчитанной идеальной рецептуре. Каждый художник, тяготевший к поэтическому строю, искал индивидуальное решение.

В фильмах Козинцева и Трауберга открылся родник чистого, свежего лиризма. Эйзенштейн и Довженко, подготовленные к этому всем прежним своим творчеством, тяготели к эпосу.

В «Юности Максима» лиризм и повествование — неразрывны. В «Щорсе» поэтически-эпическая и повествовательно-психологическая струи, собственно говоря, раздельны. Образ батьки Боженко с его революционным пылом, стариковской умудренностью, сочетанием хитрости и простодушия выписан с блестящей психологической деталировкой, с великолепным юмором. Ни в одной из прежних картин Довженко не было образа героя, который по яркости, полнокровности жизненного облика, выпуклости и глубине обрисовки характера в какой бы то ни было степени приближался к образу батьки Боженко. Да и в произведениях «чистых» прозаиков-психологов в кино мало человеческих образов могло соперничать с образом батьки.

Вместе с тем по фильму проходила сильная и вдохновенная поэтическая струя. Великолепной кульминации она достигла в сцене похорон батьки Боженко. Она была в живописном образе природы Родины. Она была в ритмике массовых партизанских сцен. Через всю картину струился «поток» партизан Щорса и Боженко. То в спокойном и грозном выступлении в поход. То в вихре атаки. То в патетическом подъеме революционной демонстрации. То в грандиозном беге тысячной массы бойцов по скованному льдом Днепру. То в праздничном вступлении щорсовской конницы в освобожденный Киев. То в лихой гонке разукрашенных саней на деревенской свадьбе. То в монументально-величавых похоронах Боженко.

Освещенные каким-то необыкновенным, с разных сторон падавшим светом, мечтали партизаны Щорса о будущем Советской страны. Поэтическим ореолом была озарена эта сцена. Довженко освободился от присущей ему ранее статической обобщенности, от однолинейности персонажей.

Образы героев приблизились к зрителю. Полным жизни, убедительным и волнующим был образ батьки Боженко. Именно потому так возросла эмоциональная сила сцены похорон батьки Боженко, написанной со всей величественностью эпоса.

Эпичность в советском искусстве отражала тему народной массы, пришедшей в движение, народной массы — субъекта истории. Киноискусство воплощало эту тему в грандиозных видимых масштабах. Советские киномастера добились обозримости целой полосы исторической жизни, как бы проходившей перед глазами зрителей.

В эпичности был «секрет» поэтического дарования Эйзенштейна. Обыденная, в общем, история Марфы Лапкиной («Старое и новое») и будничный деревенский фон в «Бежином луге» находились в резком противоречии с наклонностью Эйзенштейна к величественному размаху темы. Эпическая тема «Александра Невского», тема русского народа, поднявшего свой меч для борьбы с тевтонскими псами-рыцарями, притеснителями и захватчиками, была органически близка Эйзенштейну. С убеждающей силой, яркостью, богатством красок и ритма воплотил он ее в фильме.

В «Александре Невском» была отчетливо вычерченная повествовательная линия, отра-

жавшая реальную историческую картину. Были жизненно обрисованные фигуры Александра Невского, его сподвижников — Гаврилы Олексича и Васьки Буслая, кольчужника Игната, Амелфы Тимофеевны и других. Эйзенштейн не стал и не пытался стать художником собственно психологического склада. Ему было чуждо желание глубоко заглядывать в душу своих героев, следить за развитием либо изменением их характеров. Достаточно сопоставить «фронтально» написанный образ Александра Невского с детально психологизированным портретом Суворова в одноименной картине Пудовкина.

Пробивалась в картине и лирическая струя, скажем, прекрасная ночная сцена после Ледового побоища. Новгородские девушки разыскивают на льду озера раненых. Ольга, поддерживая Ваську Буслая и Гаврилу Олексича, уводит их с поля боя. Образ русской девушки с двумя воинами, опершимися на стройную фигуру, запечатлен в картине изумительно живописно: необозримая снежная равнина, тела убитых, лежащие вповалку на льду, прорезающие тьму факелы, колеблемые ветром, и т. д.

Сцена лирична. И все же на самом лиризме этой сцены — отпечаток эпической «отдаленности». Мы видим людей как бы с далекого огляда. Перед нами своеобразно обобщенный образ милосердной русской девицы, родной сестры Ярославны из «Слова о полку Игореве», а не индивидуально-психологический образ в том смысле, какой мы привыкли вкладывать в эти слова.

Сцена эта очень показательна для распознания отличительных черт эйзенштейновского почерка.

●

В письмах Всеволода Вишневского к режиссеру Е. Дзигану, написанных во время работы над сценарием «Мы из Кронштадта» и в съемочном периоде, мы встречаемся с тем же настойчивым стремлением к сочетанию, слиянию поэзии и повествования, с упорными и трудными поисками их естественной и впечатляющей взаимосвязи.

Всеволод Вишневский пишет: «Найдите простоту и н е в о е н н о с т ь боя. Легли, пошли, кто-то сковырнулся, опять легли. ...Мажор только по н а ч а л у и когда идут по буграм с гитарой. Тут у бойцов, главным образом матросов,— романтика, ее надо передать, заразить ею зрителя и... тут же снять п р о з о й боя».

И дальше: «Переход от «романтики» к «прозе» — нарочито. Надо найти прозу, осечку бравады матросов. Может быть, выдохлись, легли...»

Вместе с тем Вс. Вишневский упорно называет будущий фильм «п о э м о й о Балтике» («осюжетивание» — пусть, но только не потеря дыхания, запаха поэмы») и настойчиво формулирует как эстетическую программу: «В фильме всюду надо найти сдвиг, то едва уловимый, то заметный — от прозы к п о э з и и» (разрядка всюду Вс. Вишневского.—*Е. Д.*).

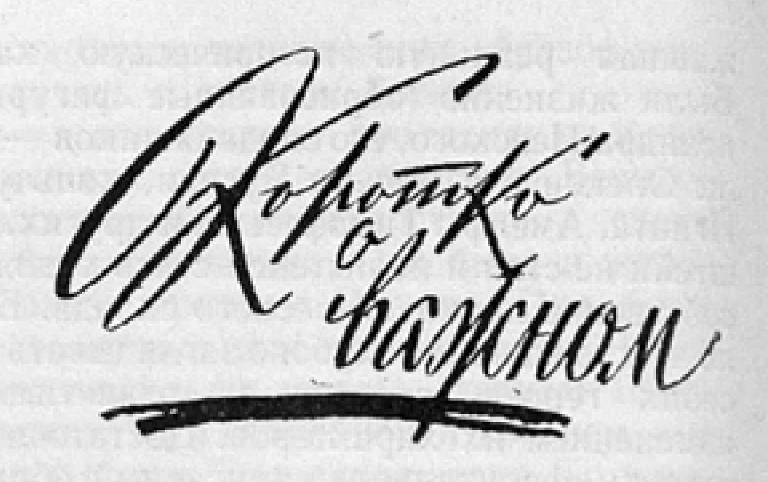
В лучших произведениях советского кино мы находим этот сдвиг, это слияние. В особенности отчетливо проявилось стремление к синтезу поэзии и прозы в последние годы, когда советское кино освободилось от сковывавшего его творческие силы давления культа личности.

Было бы чрезвычайно интересно проследить, как по-разному осуществляется этот синтез в таких фильмах, как «Тихий Дон», «Коммунист», «Судьба человека», «Летят журавли», «Солдаты», «Баллада о солдате», «Дон-Кихот», «Дама с собачкой» и многие другие. Но это уже предмет самостоятельного исследования. Мы остановились лишь на начальных этапах этого знаменательного процесса.

●

Вклад советской кинематографии в развитие образного языка кино исключительно велик. Советское кино в огромной степени обогатило сокровищницу юного и мощного искусства. Это совершенно закономерно. Оно отражает изумительную по своей грандиозности деятельность советского народа, строящего коммунистическое общество, его доблестную героическую борьбу с черными силами империализма, мракобесия. Никогда в истории развития искусства не было таких великолепных возможностей для создания полноценных образов героев, раскрывающих в борьбе за светлое будущее самые лучшие, самые благородные человеческие свойства. Советская кинематография неуклонно стремится сочетать возвышенность поэзии с глубоким проникновением в психологию человека.

Движимое самыми высокими идеями, советское искусство, несомненно, способно достичь самой совершенной художественной формы.



М. Белявский

Технические новинки и мысль художника

Ни одно из искусств не связано в такой мере с техникой, как искусство кино. Кино рождено техническим открытием, изобретением, растет и развивается оно по мере развития, совершенствования техники. Художник кино может оперировать только теми выразительными средствами, какие предоставляет в его распоряжение сложная кинотехника. И задача состоит в том, чтобы «выжать» из техники все, что она может дать.

Ученые, техники, инженеры создали звуковое кино, сделали кино цветным, и эти технические новшества привели к существенным изменениям в самой природе киноискусства. Было бы нелепо, если бы попросту «заговорили» герои немого кино. Звук потребовал новых принципов построения кинофильма.

Изменения, внесенные цветом и объемностью изображения (стереокино), к сожалению, оказались менее существенными. Мы говорим «к сожалению» потому, что они могли быть большими. Цвет еще слабо используется в качестве важного художественного элемента фильма — элемента, несущего самостоятельную эмоциональную и смысловую нагрузку, помогающего ярче выявить идею произведения. Изображение стало объемным, но дальше трюков с «выскакиванием» в зрительный зал отдельных предметов по ходу действия дело не пошло.

И вот теперь кино стало широкоэкранным, панорамным, кругорамным, широкоформатным, но, в сущности, это привело пока лишь к увеличению площади экрана, не внеся заметных перемен в самый характер кинозрелища.

Панорама, кругорама — еще осваиваемые новинки. Широкоэкранное же кино получило большое распространение, вошло в быт, и пора в первую очередь подумать об эффективном использовании всего богатства выразительных средств, предоставляемых им художнику.

Автору этих строк довелось в свое время присутствовать на просмотре первых материалов для первого советского широкоэкранного художественного фильма «Илья Муромец». Режиссер А. Птушко увлеченно комментировал характер композиции кадра. Вот снятое на среднем плане объяснение Ильи с Василисой. На огромном экране — два действующих лица. Чем же занять остальную площадь? И Птушко подробно рассказывал, как он искал изобразительное решение этих кадров. Героев поставил возле могучего дерева, такого, чтобы его ветви протянулись как можно дальше. На заднем плане дали соответствующий пейзаж. Ну, а как пользоваться крупным планом, как подчеркнуть на широком экране деталь? Ведь крупный план, обыгрывание детали — специфические преимущества киноискусства. Видимо, это связано с какими-то особенностями монтажа, который не может быть одинаковым и для обычного и для широкоэкранного фильма. Об этом говорил Птушко, об этом он думал, работая над фильмом.

С тех пор вышло много широкоэкранных картин, однако большинство их мало чем отличается от обычных. Нечасто встречаются сцены, куски, построенные так, что для выражения замысла авторов широкий экран оказывается н е о б х о д и м ы м.

Понятно, например, что «Поэму о море» Александра Довженко следовало ставить для широкого экрана, и в этом фильме лишние квадратные метры изображения из величины количественной превращались в качественную, помогая воссоздавать широкие эпические картины народной жизни. Хорошо использован широкий экран для показа эпизодов борьбы со стихией в фильме Е. Дзигана «В едином строю», для показа спортивных соревнований — в «Озорных поворотах», есть удачи и в других фильмах. Но это только отдельные удачи, в целом же проблема творческого освоения особых выразительных средств широкоэкранного кино еще ждет своего решения.

Еще в 1928 году режиссер Абель Ганс, ставя фильм «Наполеон», применил три съемочных аппарата и снимал на три пленки, которые затем при проекции совмещались в единое изображение. По существу, это был в зачаточном состоянии фильм широкоэкранный. Но А. Ганс использовал добавочную площадь творчески и весьма оригинально. При общих планах три изображения сливались в одно целое. Порой же по ходу действия в центр давался крупный план, а две другие пленки воспроизводили продолжение действия или фон сцены, из которой этот крупный план был «вырван». Иной раз центр повествования переносился на одну из боковых пленок, а его детали, фон, обстановка появлялись на остальных. В отдельных местах на каждой из пленок повествование развертывалось как бы самостоятельно, в то же время органически дополняя друг друга.

Конечно, это был всего лишь эксперимент, но смелый, интересный и во многом удачный. Не обязательно идти именно по этой линии, но ведь надо же искать, дерзать, находить новые благодарные изобразительные возможности, которые, без сомнения, немало таит в себе широкоэкранный кинематограф со стереофоническим звуком.

К сожалению, наши режиссеры, и маститые и молодые, вообще неохотно берутся за постановку картин для широкого экрана. Только А. Птушко, поставив два широкоэкранных фильма — «Илья Муромец» и «Сампо», — собирается ставить третий. Ю. Солнцева после «Поэмы о море» начала снимать для широкого экрана «Повесть пламенных лет». Другие после постановки первой широкоэкранной картины не стали энтузиастами нового вида кинозрелища.

Очень своевременно и важно обсудить поднятый на III пленуме Оргкомитета Союза работников кинематографии директором НИКФИ В. Успенским вопрос о путях развития новых видов кинозрелища. У нас есть панорамные и кругорамные кинотеатры. НИКФИ затрачивает много сил и средств на разработку и создание для них кинотехнических средств, на новые изыскания. Целесообразна и перспективна ли вся эта работа? Будут ли эти виды кинозрелища развиваться количественно и качественно? Если это так — надо шире вовлекать деятелей кино в решение принципиальных творческих проблем панорамного кинематографа.

Не приступили еще наши киномастера и к разработке творческих проблем экрана с меняющейся конфигурацией, так называемого вариоэкрана, на котором изображение может занимать площадь любой геометрической формы — овал, круг, квадрат, прямоугольник, многоугольник и т. д. Ведь это даст поистине безграничные возможности для оригинального, впечатляющего изобразительного решения многих творческих замыслов.

Е. Рудман

Быстрее, лучше, дешевле

За последние годы киностудии нашей страны обогатились более совершенной техникой. Идет строительство новых студий, реконструируются действующие кинопредприятия.

Однако внедрение новой техники еще не привело к резкому улучшению организации кинопроизводства. Постановка фильмов занимает непомерно много времени. Как правило, фильм находится в производстве 7—9 месяцев, а иногда и больше года. Стоимость постановки очень высока. При составлении генеральных смет не всегда учитываются технические возможности киностудий.

Необходимо серьезно подумать над упорядочением технологии производства кинокартин. В частности, важным прогрессивным шагом, думается, было бы подчинение технической базы студий единому режиму работы.

Все студии имеют в своем ведении отделы декоративно-технических сооружений. Между тем эти отделы работают по старинке. До сих пор медленно внедряется однотипная система фундуса и элементов для быстрой, блочной сборки декораций.

Внедрение однотипной системы фундуса для всех студий сократило бы срок монтажа декораций примерно на 20—25 процентов. Поэтому было бы правильно создать специальную фабрику по изготовлению фундуса, бутафории и различных архитектурных деталей из пластмасс и поливинильных соединений. Подобная фабрика могла бы обеспечить всем необходимым не только киностудии, но и многие театральные и клубные предприятия страны.

У нас еще слабо организован обмен реквизитом и бутафорией между студиями. А изготовление аналогичных деталей, орнаментов и реквизита на каж-

дой студии в отдельности приводит к большим непроизводительным затратам, удлинению сроков производства фильмов. Следует поэтому продумать возможность создания на ряде студий (по географическому принципу) прокатных баз, которые могли бы обеспечить всем необходимым съемочные группы других студий.

Каждая студия пользуется различными примитивными приспособлениями при постройке декораций (лестницы, стремянки, площадки и т. д.). Между тем на студиях должны быть легкие механизированные подъемные площадки, телескопические вышки и другие трубчатые конструкции, пневматические опоры для монтажа полов, универсальные системы для крупноблочной сборки декорации без применения гвоздей, а также автоматизированные устройства для изготовления и подвески различных фонов.

Отсутствие единой технологии и недостаточный обмен опытом между киностудиями приводит к тому, что до сих пор не внедрены автоматизированные операторские краны и тележки для панорамирования, не созданы вспомогательные автоматизированные подъемные приспособления, медленно осуществляется разработка и усовершенствование новых автоматов для управления операторским освещением и т. д.

До сих пор окраска и имитация фактур на многих студиях производятся дедовским способом. Бывают случаи срыва съемок только потому, что отфактуренные стены или полы не высохли, а между тем методы быстрой сушки не применяются из-за отсутствия сушильных агрегатов. Киностудии не имеют специальных компрессорных установок, распылителей и других приспособлений, обеспечивающих быструю подготовку декораций.

Еще медленно внедряется поточный метод монтажа декораций и объектов, дающий возможность съемочным группам переходить из декорации в декорацию. А ведь подобная система резко повысила бы производительность труда!

В практике съемочных групп установилась традиция — не разбирать отснятую декорацию до тех пор, пока группа не увидит смонтированный материал на экране. Подобная практика приводит к снижению коэффициента загрузки павильонных площадей, и без того недостаточных почти на всех студиях. Разработка новых конструкций съемочных синхронных камер с телевизионными устройствами создаст условия для просмотра снимаемого материала на телевизионных экранах одновременно со съемкой. Первые шаги в этой области сделал коллектив специалистов на Киевской киностудии имени А. П. Довженко. Но на других студиях такой метод не используется.

Только при единой технологии все эти недочеты могут быть устранены, так как изготовление различных механизмов и технических усовершенствований будет осуществляться централизованно для всех киностудий страны по единому плану развития техники кинематографии.

Немаловажной для операторов является проблема выбора негативных сортов пленок, их обработка, а также операторское освещение в производственном периоде.

Не следует ли подумать о применении для художественной кинематографии одного типа негативной пленки со стандартными параметрами по чувствительности, коэффициенту контрастности, разрешающей способности и т. п.?

Касаясь обработки пленки, следует сказать, что киностудии обрабатывают пленку в различных составах проявляющих веществ (Агфа 12, НИКФИ, Д-76, ТСС и другие), а это приводит к различным качествам негативов.

Между тем при единой технологии, применяя один тип пленки, можно создать стандартные проявляющие вещества для повышенных скоростей обработки, обеспечивающих высокое качество негативов.

Много рабочих дней в году технологическое оборудование студий находится на профилактическом ремонте. Ежемесячно два-три дня тратятся на ремонт. Все это происходит потому, что отсутствует однотипная система взаимозаменяемых узлов и деталей к оборудованию.

Пора решить вопросы унификации студийного оборудования, обеспечения его стандартными запасными узлами и деталями. Тогда профилактический и текущий ремонт мог бы быть выполнен за несколько часов.

Одним из серьезных вопросов является операторское освещение. Как известно, на студиях применяется еще много несовершенной по светотехническим характеристикам прожекторной аппаратуры. Это в основном прожекторы типа «КПД» и «КПЛ». Кроме того, на студии поступают лампы типа «ПЖ» (старый выпуск) и «КПЖ» — с повышенной световой характеристикой.

Необходимо провести модернизацию прожекторов и улучшить качество ламп, применяя только один тип ламп «КПЖ», с частичным применением зеркальных ламп. Это обеспечит более высокое качество освещения.

Много времени и труда расходуется на сборку и монтаж прожекторов на подвесных площадках, работающих от ручных лебедок. Можно разработать систему, когда в парке осветительной техники на каждой площадке будет предварительно размещено от четырех до шести прожекторов в смонтированном виде. Такие площадки-контейнеры по заданию оператора должны доставляться в павильон на автокарах.

Как известно, каждый прожектор включается с помощью 15-метрового кабеля. При использовании большого количества прожекторов расходуется много кабеля, что усложняет монтаж. Необходимо создать новые площадки и модернизировать существующие так, чтобы токоведущие шины находились под площадкой. При этом прожекторы должны подключаться непосредственно к шинам, а площадки соединяться между собой электрическими кабельными перемычками.

Подобная система создаст условия для оперативной и рациональной эксплуатации приборов на съемочной площадке.

Централизованное изготовление подобных конструкций возможно лишь при внедрении единой технологии. Тогда операторское освещение декораций в ателье будет рациональным, легко управляемым и экономичным.

Как известно, 25 процентов метража каждого художественного фильма должно быть отснято методом комбинированных съемок. Однако при издании соответствующего приказа Министерства культуры СССР не учитывались реальные возможности студий.

Немногие студии имеют полноценные рирпроекционные киноустановки, нет новых конструкций покадровых проекторов, нет скоростных камер для рапидсъемок. Наконец, отсутствуют современные конструкции трюкмашин и соответствующая техника для создания различных размеров фотофонов.

Внедрение единой технологии обяжет руководство министерств и киностудий создать технические базы цехов комбинированных съемок с полноценным оборудованием. Это сыграет важную роль в преодолении консерватизма ряда творческих работников, недооценивающих современные методы комбинированных съемок.

Некоторые работники киностудий смирились с устаревшими нормативами и положениями, мало работают над тем, чтобы применять передовые методы труда на основе новой технологии кинопроизводства. Но не пришло ли время серьезно подумать над тем, как изменить весь «стиль» работы по производству фильмов?

Ереван

Ю. Знаменский

Кинореклама — это искусство

В прошлом году Управление кинофикации и проката Министерства культуры СССР совместно с Союзом художников СССР провели совещание по киноплакату. После выставки, приуроченной к совещанию, плакаты С. Дацкевича «Павел Корчагин» и «Дитте — дитя человеческое», Р. Давыдова «Чудесница», М. Хазановского «Наш двор», В. Сачкова «Я жажду», Я. Руклевского «Фиделио», Б. Зеленского «Тихий Дон» получили дипломы. Это были по-настоящему запоминающиеся произведения плакатного искусства: лаконичные, выразительные, броские.

Но часто ли такие яркие киноплакаты появляются на наших улицах? И почему одни плакаты на выставках и часто совсем другие — «для зрителя»?

В киноплакатах, как в зеркале, должно отражаться основное содержание кинокартины. И успех лучших киноплакатов — в умении «видеть» кинокартину, в ее верном «прочтении» художником.

Каждый киноплакат, киноафиша тесно связаны со словом, текстом. Слову в рекламе придавал большое значение еще В. В. Маяковский. Но текст в киноплакате обычно носит лишь справочно-информационный характер. Фильмографические данные, и только...

В Москве, Ленинграде и других городах можно увидеть рекламные щиты, на которых укрепляются театральные и кинематографические афиши. Но если в Москве такой стенд-каркас из металлических трубок с подсветом сверху, то в Ленинграде это простая деревянная доска в раме. И все это окрашено в унылый серый цвет. Такие ли рекламные щиты нужны нашим советским городам? И почему здесь не скажет своего слова архитектура малых форм?

В витринах некоторых магазинов выставлены кадры из кинофильмов. Многие из них давно уже выцвели, краски на них слиняли.

А вот в Ленинграде на Невском проспекте, по соседству с Аничковым мостом, на одной из витрин находится стенд «Главкинопроката». Из пластмассы сделано подобие киноленты. В каждом «кадре» по снимку. Около этой витрины всегда толпятся зрители. Почему бы по этому принципу не оформить витрины кинореклам и в других городах?

Когда зритель собирается в кинотеатр, он развер-

тывает газету и на последней полосе, в правом нижнем углу, находит отдел: «Сегодня в театрах и кино».

Казалось бы, что можно здесь сделать еще? Оказывается, можно! В «Вечернем Ленинграде» и ряде других газет появились фотографии, рисунки, короткий текст — «путеводитель».

Но вот зритель у входа в кинотеатр. На афише кратко и лаконично сообщается только название фильма. Иногда администратор по своей инициативе, на свой страх и риск, прибавляет еще «Новый художественный фильм», хотя этому «новому» фильму подчас уже от роду несколько лет.

Такие «информации» можно встретить почти у любого кинотеатра Москвы, Ленинграда, Киева и других городов. Но и из этого правила бывают исключения. В уфимском кинотеатре «Родина» регулярно вывешивается реклама, из которой можно узнать, не только на какой студии снималась картина, но и кто ее авторы. Здесь же вывешено и краткое описание особенностей фильма. То, что сделано в Уфе, можно и нужно сделать повсеместно.

В театрах продают программы спектаклей. Но почему-то не повезло кинематографу. Здесь выпускают программы только к фестивалям. И даже на кинопремьерах нельзя достать листовку-программу, к которой мы так привыкли в театре. А зрители были бы очень благодарны за хорошо оформленные, яркие кинопрограммки с фотографиями и кратким либретто. И чем объяснить, что никто их не печатает? А для зрителей были бы хорошим подарком программы-сувениры о любимых фильмах.

Ежевечерне у экранов телевизоров собираются миллионы людей. И использовать телевидение для кинорекламы, для информации о новых фильмах было бы очень важно. Разве это не осуществимо?

Интересное начинание проводит Ленинградский государственный театральный музей. Через заводские радиоузлы музей регулярно передает «Театрально-музыкальный календарь». Первый номер такого календаря был выпущен в начале 1958 года. С тех пор передачи на фабриках и заводах о театральной жизни, разговор о новых постановках, сопровождаемых звукозаписями, воспроизводимыми магнитофоном, стали обычным явлением. Этот календарь часто бывает «в гостях» на заводе имени В. И. Ленина, на Кировском, Металлическом и других.

Было бы хорошо и такую форму пропаганды использовать для кинорекламы.

Наступает вечер... Над городом спускаются сумерки. И в этот час вспыхивает экран на витринах Центральной театральной кассы в Москве и Ленинграде. Десятки людей останавливаются, чтобы посмотреть цветные диапозитивы — снимки сцен из новых спектаклей. Демонстрация их ведется на просвет с помощью автоматизированного проекционного фонаря.

Эта форма показа завоевала право гражданства и на многих выставках. А вот в кинорекламе, где как раз ее можно было бы наиболее широко использовать, она все еще не получила распространения.

Почему бы, например, не установить в городах рекламные проекционные тумбы? Они известны за рубежом и успешно применяются на наших выставках. Принцип их работы очень прост. Два проекционных фонаря с автоматически меняющимися диапозитивами попеременно проецируют изображение на дневной экран, создавая эффект наплыва. Этот экран, на котором хорошо видны цветные диапозитивы при свете, смонтирован в верхней части тумбы. Перед зрителем проходит серия цветных диапозитивов. Их показ может сопровождаться музыкой или дикторским текстом.

Одесский завод «Кинап» освоил и выпустил узкопленочный кинопроектор для рекламных целей «ПР-16-1». Он работает по автоматическому замкнутому циклу и может демонстрировать специальные рекламные узкопленочные кинофильмы длиной до 200 метров без киномеханика. Световой поток этого проектора достигает 400 *лм*. Это дает возможность применять его для дневного кино. Удобно, что он позволяет воспроизводить и магнитные фонограммы. Благодаря этому прямо на месте может быть записан любой рекламный текст.

Эта новая техника значительно расширяет возможность применения проекционной кинорекламы.

Надо серьезно подумать и о привлечении к делу создания кинорекламы писателей, режиссеров, художников-оформителей, изобретателей и других специалистов. Это помогло бы расширить ее тематику, формы, сделать более содержательной, яркой и доходчивой. Ведь сколько бы могло быть в этом деле настоящей выдумки, инициативы, изобретательности, подлинного творчества!

Нам нужна разнообразная кинореклама. Наряду с уникальными установками нужна реклама массовая, дешевая. И надо добиваться, чтобы она была целеустремленной, с точным адресатом.

Смелее и шире надо использовать незаслуженно забытые яркие и интересные приемы выставочной экспозиции, перенять в рекламе новейшие достижения светотехники и оптики.

Нужны творческие семинары работников кинорекламы, конкурсы на лучшие афиши, установки, предложения. Нужна и литература в помощь работникам кинорекламы и художникам-оформителям. Ведь такая литература почти не издавалась и не издается.

Кинореклама — это дело большое и важное. Активная пропаганда лучших произведений киноискусства является мощным средством эстетического воспитания зрителя, формирования его вкусов.

Ленинград

ПРОБЛЕМЫ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

Р. Выгодский

Говорит диктор

Мы часто говорим, что документальное кино — это не движущаяся фотография, а настоящее большое искусство. Но, как справедливо и неоднократно отмечалось в печати, мы так же часто забываем, что это искусство, как любое другое, требует от художника умения мыслить образами, требует фантазии, изобретательности, тонкого и точного вкуса.

Диктор, единственный актер в документальном фильме, первым сталкивается с текстом, написанным сценаристом. Он должен выразить в звучащем слове свое понимание материала, свое отношение к нему. Чем больше глубины, эмоциональности в тексте, чем богаче его подтекст, второй план, тем большие возможности открываются перед исполнителем, тем в большем контакте находится он с замыслом автора.

За последнее время появилось несколько интересных работ наших мастеров, в которых слово использовано как сильное художественное средство. Это фильм Романа Кармена и Галины Шерговой «День нашей жизни». Множество различных эпизодов, ярких и интересных находок режиссера нашли здесь единый сквозной ход благодаря удачно найденной интонации. Это фильм Василия Беляева и Миколы Садковича «Так мы живем». Текст к нему, поданный в виде монолога кубанского хлебороба, придал характерность, достоверность и увлекательность сюжету. Это, наконец, фильм Лии Дербышевой и Роберта Рождественского «Весенний ветер над Веной», где, несмотря на несколько однообразную патетичность, присутствует подлинная лирика.

Однако в большинстве своем текст в картинах еще не занял того места, которое ему по праву принадлежит, как одному из важнейших средств общения со зрителем. Как правило, он не поднимается выше будничной газетной информации или, наоборот, неоправданно многозначителен, приподнят и склонен к риторике.

И хотя в настоящих заметках речь пойдет о документальном кино, мне хотелось бы поделиться впечатлениями о просмотренной недавно научно-популярной картине «В стране нектара»... Это фильм о пчелах, о том, как они помогают природе и человеку, об их нелегком труде, о дружбе и пчелиной семье.

Картина хорошо задумана, выполнена с большим художественным вкусом. Особенно удачен в ней текст. Он написан легко, непринужденно, с хорошим юмором. В голосе диктора, о чем бы он ни говорил: о мудрости инстинкта или о надвигающемся бедствии, грозящем пчелам, — мы слышим трогательные, даже интимные интонации. А главное, все повествование по-настоящему драматично, полно напряжения от начала до конца.

Невольно возникает вопрос: если о жизни природы можно рассказать так темпераментно и сердечно, то разве человек, советский человек, то, чем он живет, о чем думает, не заслуживает того, чтобы говорить об этом в полный голос, взволнованно и страстно?

Думая о причинах появления ряда слабых, маловыразительных документальных картин, приходишь к выводу, что корень зла кроется именно в отсутствии настоящей страстности, в очень робком использовании всех возможностей образной публицистики.

В самом деле, вспомним картины военных лет. Все в них дышит темпераментом, мужеством. До сих пор волнуют такие картины, как «Черноморцы» В. Беляева и Л. Соболева, «Освобожденная Франция» С. Юткевича, «День войны» М. Слуцкого и А. Каплера, кинопоэмы Александра Петровича Довженко о гигантской битве за освобождение Украины.

В этих фильмах слово нельзя отделить от изображения, только вместе они составляют художественную ткань произведения.

Довженко не писал сценариев к своим документальным фильмам. Он писал тексты. Но это были не просто тексты к картинам. События, запечатленные в кадре, он заставлял нас увидеть глазами большого художника и мыслителя.

«Когда утихнет гром последних орудий и аэропланы начертают в небесах слово «Мир» на всех языках, когда не вернется домой такое множество дорогих и любимых, когда милые люди возвратятся не в

дома, а в пепелища и, оглядываясь, не узнают ни улиц, ни сел, ни городов своих и не найдут уже никогда тех, к кому стремились их сердца, тогда только увидит человечество, какой страшный путь оно прошло...». Так начинает Довженко-летописец, Довженко-мыслитель, Довженко-поэт одну из своих картин. Так говорил он в 1943 году, в разгар войны, когда черные тучи еще не рассеялись над нашей землей.

Не имея возможности в этих заметках подробно коснуться творчества этого большого мастера в документальном кино, приведу еще лишь два отрывка из текста к его первой военной картине об Украине.

На экране тяжкая картина отступления. Вязнут в грязи люди, останавливаются гусеницы танков... А диктор говорит:

— Упала осень. Пошли дожди. Степи гневом засеялись, проклятиями и стонами. И слышали люди по ночам, как стонала от горя земля и плакали вдовы.

В эпизоде последней части показано, как, сметая все на своем пути, перешла в наступление родная армия. Эти кадры сопровождаются такими словами:

— Тут гремела, падала и плакала сама, казалось, история, густо замешанная кровью, слезами, проклятиями и безвозвратными потерями».

Кажется, что если даже не смотреть на экран, а только слушать слова художника-гражданина, то изображенное на экране все равно возникает в твоем сознании. Живая мелодия украинской речи определяет своеобразие довженковского текста.

Интересна и оригинальна по своему построению и другая картина тех лет — «Освобожденная Франция» режиссера Сергея Юткевича. Необычен пролог к ней. Парашютист готовится к прыжку на родную, растоптанную оккупантами землю. Через приоткрытый люк самолета он как бы обозревает свою порабощенную страну. Может быть, там его мать, или сестра, или невеста... и авторы фильма, обращаясь к нему, говорят:

— Солдат, под тобой земля Франции. Вспомни, какой она была, и ты еще яростнее будешь сражаться за ее освобождение!

Первая реплика задала тон всему фильму. В картине много авторских реминисценций. Как лейтмотив, проходит тема любви француза к своей земле, к стране Вольтера, Золя, Роллана.

И тут же — едкий сатирический ход, созданный и монтажом и текстом. Компьенский лес. Из вагона, где только что завершилось подписание позорной капитуляции, выходит фюрер. Он улыбается, он добился своего от вишийских предателей. Самодовольный ефрейтор удовлетворенно похлопывает себя перед киноаппаратом.

Этот кадр режиссер повторил трижды. Завершается эпизод неожиданной дикторской репликой: «Довольно паясничать!» И кадр застыл, остановился. Так в документальном фильме был талантливо применен подлинный гротеск. Помнится, как живо реагировали зрители на этот эпизод.

Как видно, не количество слов решает действенность текста. Во многих лучших картинах военных и первых послевоенных лет (в частности, в таком значительном кинодокументе, как «Суд народов» Р. Кармена и Б. Горбатова) текст был лаконичен, выразителен, богат внутренним содержанием.

И тут нельзя не вспомнить о таком ярком мастере кинопублицистики, каким во всех своих работах был режиссер Михаил Слуцкий. Он любил людей, умел рассказать о них всегда тепло, оригинально, с искрометным юмором. Он обладал удивительным даром видеть в частностях, в деталях большое, значительное, а говорить об этом большом интимно, просто, как будто доверяя что-то свое личное, сокровенное. Вспоминается крохотный эпизод фильма «День войны». Диктор знакомит нас с одной из многих московских девушек-работниц: «Машенька, веселая девушка, любила театр, музыку, танцы»... В кадре крупно — платье, затем на столе туфли на высоком каблуке. Наплыв и двойная экспозиция переносит нас на бал. В танце кружатся пары. Мы догадываемся, что здесь где-то среди танцующих она, Машенька.

И вдруг крупным планом — ноги в солдатских сапогах. Аппарат панорамирует вверх — и перед нами знакомое лицо девушки. Гремит походный марш. И как бы диссонансом звучит дикторская реплика, звучит тихо, нежно, вкрадчиво: «Мы еще потанцуем с вами, Машенька. Обязательно!»

Так экономный язык монтажа и одна-две, казалось, невзначай брошенные фразы помогают воссоздать образ человека, поколения, времени. Могут сказать, что это частный пример. Да! Но он метко характеризует творческий почерк, манеру художника.

Слуцкий умел и любил работать с писателем над речевой канвой фильма. Он озарял текст свойственной ему мягкой иронией, доброй улыбкой, Так было и в кинопоэме «Цветущая Украина», и в картине «Поет Ив Монтан».

Немало живых находок в тексте к увлекательному кинорепортажу о фестивале молодежи «Мы подружились в Москве» (М. Слуцкого и Е. Воробьева). Диктор здесь, то размышляя, как бы полемизирует с самим собой, то как бы беседует с гостями. Этот прием дает возможность вести рассказ без нажима, с шуткой, непринужденно. Такой текст по-настоящему кинематографичен, создает динамику, прекрасно «ложится» на изображение.

Вот алжирские парни. Диктор обращается к ним: «Каковы вести из родного Алжира?» И за них отвечает: «Там по-прежнему неспокойно». И, заду-

мавшись, уже «от себя» добавляет: «Не все французские парни идут на эту грязную войну...»

Нас знакомят с француженкой: «Лоранс Льешти, сестра французского солдата, который не стал стрелять в алжирцев». Девушка показывает фотографию: «Вот он, Албан Льешти. Он бросил ружье и посажен в тюрьму за то, что отказался убивать вас, юношей Алжира!» Этот волнующий рассказ звучит сдержанно и просто. Конкретность придает ему необычайную силу. В этом эпизоде, как, впрочем, и во всей картине, авторам удалось избежать риторики.

Часто приходится слышать: мы — хроникеры и наше дело — показывать события так, как они сняты, ничего не додумывая. Мол, факты сами за себя постоят. И действительно, правда — непреложный закон советской кинопублицистики. Однако кинодокументалисты не раз доказывали, что они способны не только фиксировать факты, но и подниматься над ними, обобщать их.

В картине «Говорит Спутник», созданной С. Герасимовым в содружестве с режиссерами В. Дорманом, Э. Волком, Г. Оганисяном и поэтом Робертом Рождественским, правда нашей эпохи прозвучала с большой силой потому, что авторы опоэтизировали думы и чувства советского человека.

Весь фильм построен в ритме и характере стихотворного повествования. Образы поэмы, слившись с зрительными образами, стали более емкими. А не раз виденные кадры кинохроники заговорили поновому.

Наряду с героикой в картине есть и настоящая лирика.

— Тише, голос.
Оркестры, затихните.
Не слушайте влюбленных,
Пожалуйста...

Так начинается одна из новелл. Их в картине несколько. Но, пожалуй, самая сильная та, в которой рассказывается о том, что такое хлеб. Стихи к ней написаны горячо, темпераментно и при этом удивительно конкретно, документально. Все подчинено основному образу: Спутник летит над землей, и перед нами проходят страницы огромной книги о годах становления нашего государства, о росте людей, о страшных днях войны, о далеких и близких странах...

Картина «Говорит Спутник» дает повод для споров, для интересного большого разговора. В этих заметках хотелось бы подчеркнуть в первую очередь своеобразие, оригинальность и свежесть ее построения, выраженную и в словесной ткани. Здесь есть то, что так часто отсутствует в наших фильмах, — раздумье авторов, лирические отступления, весомость слова.

Значительные события наших дней запечатлены в картине «На стройках семилетки» (Ленинградская студия кинохроники). В ряде эпизодов авторам удалось в хорошей публицистической манере показать характеры строителей коммунистического общества, познакомить с их судьбами. И все же картина не лишена существенных недостатков: ее конструкцию характеризует традиционная обзорность. Авторы не сумели вскрыть внутреннюю взаимосвязь фактов и событий. Время от времени нить повествования нарушается, и на помощь приходят избитые «мостики», формально связывающие эпизоды. Так первоначально интересный замысел был обеднен, а фильм в целом потерял то драматическое напряжение, которое отличает подлинное произведение искусства.

Не может удовлетворить нас и дикторский текст: размышления по поводу событий и явлений подчас подменяются декларативными, общими сообщениями. Особенно это ощутимо в последней части, где текст переходит в сухой доклад с бесконечным перечнем объектов строительства, вступивших в строй.

Думается, что от таких опытных мастеров кинопублицистики, какими являются сценарист Э. Марьямов и режиссер М. Авербах, мы вправе требовать подлинной отточенности формы, смелых решений, ярких экспериментов.

Практика показывает, что ритм повествования, акценты в нем наиболее четко улавливаются режиссером и оператором тогда, когда текст рождается одновременно со сценарием. Это, однако, не исключает того, что автор может работать над текстом по уже отснятому материалу, внося в него свои мысли, находя новые драматургические построения.

Именно так поступил в картине «Я вернулся на Камчатку» сценарист Леонид Браславский. Сюжет картины прост, невыдуман. Оператор Ю. Коровкин действительно после многих лет снова очутился на восточном крае нашей страны и был поражен тем, что он увидел.

Легче всего было в этом случае поддаться соблазну красивой описательности, повести рассказ в «превосходных степенях». Но автор вместе с режиссером стал искать свежую интонацию, оригинальное решение фильма. И картина зазвучала как бы через призму восприятия ее создателей.

Текст в ней в основе своей скуп, строг. В нем нет нарочитых обобщений, длинных периодов. С нами беседует человек немногословный, пристально и с интересом вглядывающийся в жизнь. В фильме подкупают простота и непосредственность.

О стремлении Л. Браславского «влезть в материал», сродниться с ним, активно вмешаться в процесс съемки стоит поговорить отдельно. Но даже касаясь только литературного сценария, нельзя не оценить плоды творческого содружества этого художника-документалиста с одним из интереснейших наших операторов В. Старошасом. Так, в результате их совместного труда родились две киноновеллы:

«Они из Каунаса» (о литовских комсомольцах-подпольщиках) и «Мои друзья» (о людях, превративших свой колхоз из отстающего в передовой), с успехом прошедшие на экранах.

Но вот другой пример — киноочерк «Колымская быль». Его автор, талантливый оператор Евгений Легат, снял превосходный материал о нелегком, полном мужества и романтики труде шоферов Дальнего Севера. До озвучания материал оставлял сильное, волнующее впечатление своей жизненной правдой.

После того как был записан дикторский текст и фильм «обрел голос», произошло превращение, обратное тому, которое мы видели в картине о Камчатке. Атмосфера суровости, мужественности вдруг потеряла напряженность. Появилась какая-то будничность, вялость. Можно было бы подумать, что речь идет не о самоотверженных делах, совершаемых в суровых условиях, а о будничной жизни где-нибудь на Селигере или в Подмосковье.

Всем известно, что текст способен обогатить или обеднить эмоциональное восприятие фильма, сюжета в киножурнале. И, мне кажется, было бы очень полезно, если бы автор и режиссер с самого начала работы над картиной или сюжетом точно определяли их жанр, характер, тональность. Тогда, как говорится, текст не сфальшивит.

На мой взгляд, правильно поступили режиссер Я. Бабушкин и журналист Б. Леонтьев. В фильме «История одной агрессии» они отказались от обычной информационной газетной манеры изложения. Острый, темпераментный текст как бы слился с ритмом монтажа, короткого, динамичного. Обвинительное заключение агрессорам, попытавшимся развязать пожар войны на Ближнем Востоке, звучит здесь недекларативно, неофициозно. Это голос сердца советского человека, его отношение к событиям. И это, конечно, усиливает эмоциональное воздействие фильма.

Умело используют авторы и риторическую интонацию. «Знаешь ли ты, американский солдат, зачем пришел сюда? За что тебе, может быть, придется отдать жизнь?» —спрашивает диктор. И дает прямой и суровый ответ: «За пышные похороны неизвестного солдата, которые устроят правители твоей страны, оценивающие нефть дороже твоей крови и твоей жизни!..»

Хочется напомнить, что форм и приемов изложения текста в документальном и хроникальном кинематографе поистине бесчисленное множество. Это и монолог героя картины, и голос автора — свидетеля событий, и диалог, в котором сталкиваются подчас различные характеры, различные точки зрения.

Вспоминается интересный прием в картине «Тунис», созданной в военные годы американскими и английскими документалистами. В ней действуют (именно действуют!) четыре человека. Мы не видим их. Мы слышим их голоса. Один из них — американский солдат, другой — английский, третий — комментатор из США, четвертый — чопорный английский журналист. Разговор ведется с точки зрения каждого из них. И документальные кадры, по-разному комментируемые этими людьми, становятся более выпуклыми и внушительными.

Нет спору, что общепринятое повествование от третьего лица по-прежнему будет занимать основное место в наших картинах и журналах. Да отказываться от этого целиком вовсе и не к чему. Важно только и здесь находить точную краску, правильно расставлять акценты, крепко держать в руках нить рассказа.

Все это требует изменения отношения к роли автора на студиях. Автор — не только литератор в прямом смысле слова. Это прежде всего конструктор, который вместе с режиссером должен складывать, организовывать материал, каждый раз отыскивая свой, оригинальный ключ к решению темы.

В свое время свежую струю принесли в кинохронику В. Комиссаржевский, И. Андроников, С. Образцов. Как талантливый, наблюдательный, мыслящий конструктор документальных лент зарекомендовал себя и недавно пришедший в кинематограф писатель Георгий Кублицкий. На мой взгляд, работа авторов-новаторов требует к себе пристального внимания, заботливого отношения, тщательного разбора.

И, наконец, было бы весьма полезно, чтобы при написании текста не забывали о том, кому предстоит донести его до зрителя. Как было бы хорошо, если бы за «круглым столом» встречались режиссер, сценарист или автор текста и диктор-чтец и вместе смотрели «черновой» материал, обсуждали текст, работали над ним. Это обогатило бы и авторов и исполнителя, который тогда не только будет передавать замысел, но и вносить в него свое отношение, свои коррективы, открывая иногда такие оттенки, которые и сам автор не всегда замечает. Ведь авторская интонация проверяется лучше всего на слух. Недаром родился такой афоризм: лучший редактор текста — озвучание!

Хотелось бы, чтобы критерием оценки фильма в целом и текста в частности стали наряду с идейностью произведения новизна формы, оригинальность трактовки темы, творческое новаторство. Тому, кто идет непроторенными путями, кто ищет, экспериментирует, надо открывать «зеленую улицу». Только так можно достичь вершин в нашем увлекательном и нужном искусстве — образной кинопублицистике.

Зачинатель киномузыки

Недавно было отмечено столетие со дня рождения Михаила Михайловича Ипполитова-Иванова, автора опер «Измена», «Руфь», «Ася», «Оле из Нордланда», знаменитых «Кавказских эскизов», обошедших весь мир, и многочисленных романсов. Это был сильный талант в музыке.

Далеко не многим известно, что более пятидесяти лет тому, когда только началось производство немых игровых фильмов в России, Ипполитов-Иванов был первым композитором, который написал музыку к фильму. Это был фильм «Стенька Разин» («Понизовая вольница»). Перед Ипполитовым-Ивановым стояла огромная задача — начать писать музыку для нового вида искусства — того самого, к которому большинство композиторов проявляло тогда самое пренебрежительное отношение.

Как известно, постановка «Стеньки Разина» была одной из первых попыток организовать производство русских игровых кинофильмов. А. О. Дранков — присяжный фотограф при Государственной думе — являлся также и содержателем «первого в России усовершенствованного синематографического ателье», которое демонстрировало всевозможные виды городов и деревень, «злободневные сюжеты» и т. п.

Начав постановку «Стеньки Разина», Дранков обещал показать картину, «подобной которой еще не было в кинематографическом репертуаре». Это была короткометражная картина (220 метров) из шести частей, на сюжет известной песни «Из-за острова на стрежень. . .». Она напоминала сентиментальный народный лубок — с атаманом, княжной, есаулами и разбойниками.

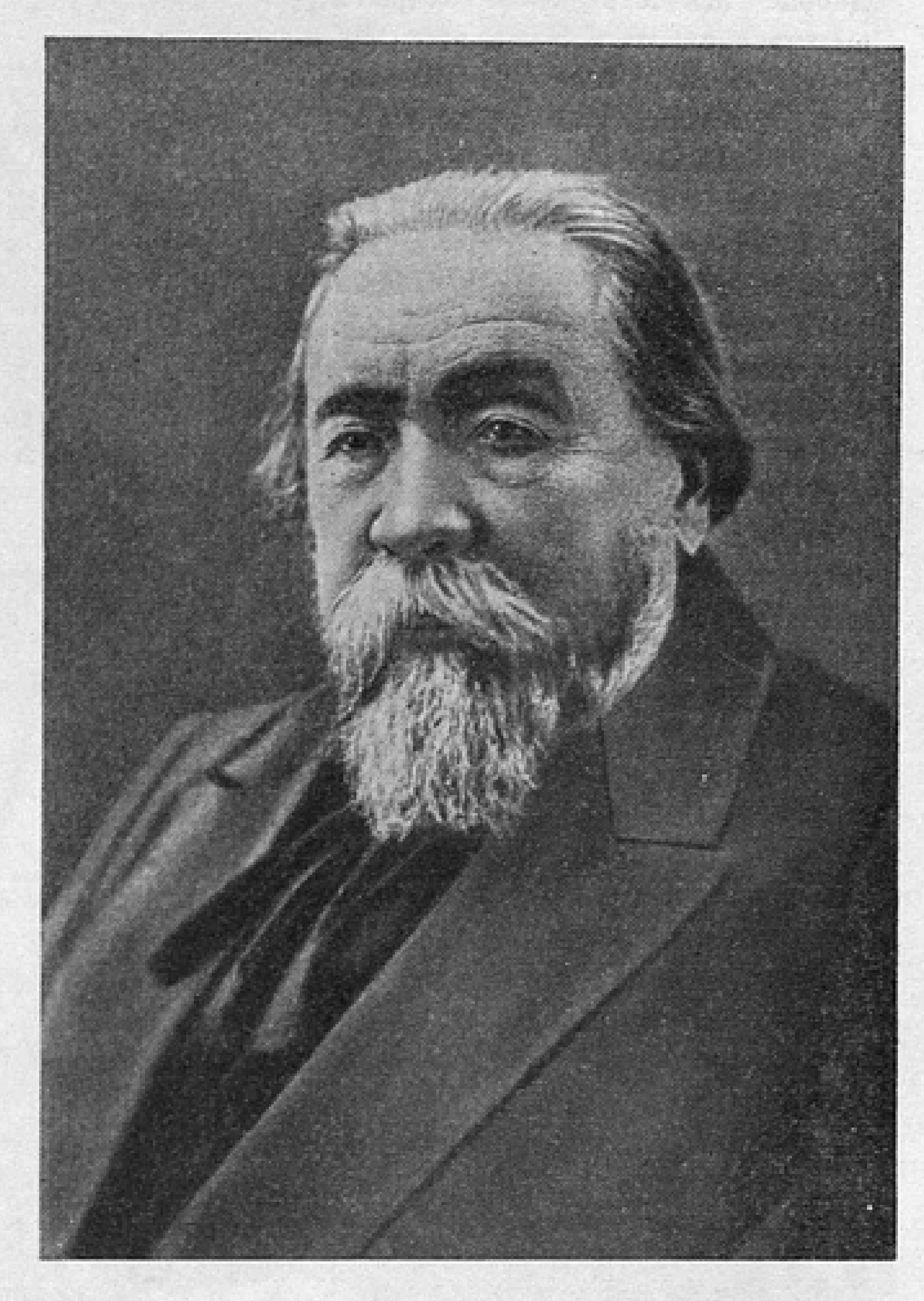
М. М. Ипполитов-Иванов, всегда увлекавшийся русской музыкой, написал специальную увертюру, «могущую, по желанию, быть исполненной хором певцов, на граммофоне, пианино или оркестром», — как сообщалось в печати.

— Было ли это хорошо или плохо, — рассказывал мне Михаил Михайлович, — я не берусь утверждать. Но бесспорно одно: это родило у меня охоту писать для кино.

15 октября 1908 года картина была показана зрителю и имела успех.

Много лет спустя, будучи неизменным членом Художественного совета при Совкино, Ипполитов-Иванов отдавал много сил росту советской киномузыкальной культуры и очень внимательно следил за развитием звукового кино. К его совету и помощи охотно прибегали.

Мне с ним не раз приходилось говорить о задачах композитора в кино. Михаил Михайлович был непримиримым врагом штампа и ремесленничества. Он говорил, что с музыкой в кино дело обстоит неблагополучно, несмотря на то, что многие талантливые композиторы работают в кинематографии. В установившейся у кинокритиков традиции — обходить молчанием музыку фильма — Михаил Михайлович видел большое зло. «Кому же, кроме них, оценивать музыку! — волнуясь, говорил он. — Вот и получается, что она часто не выше того, что в старые добрые времена исполнял киноиллюстратор. А ведь тут требуется особый ключ для того, чтобы передать зрителю любовь и радость человеческого сердца».



М. М. Ипполитов-Иванов

В 1934 году, незадолго до смерти, М. М. Ипполитов-Иванов написал музыку для ставившегося фильма «Кара-Бугаз» («Черная пасть») по повести К. Паустовского (режиссер А. Е. Разумный). Михаил Михайлович работал над «Кара-Бугазом» с большим увлечением, трудился ночами, без устали. И ему удалось музыкально «наполнить» великолепную повесть К. Паустовского. Чего стоят одни прекрасные песни Бекмета! *

В обширном музыкальном наследии композитора имеется ряд интересных незаконченных набросков для кинокартин.

Э. ШОЛОК

* Авторская партитура, переложение для фортепьяно в четыре руки, тексты песен Бекмета и т. д. хранятся в Центральном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки.

На выставке кинохудожника

Этим летом в Ленинградском Дворце искусств была открыта выставка работ талантливого кинематографического и театрального художника И. Махлиса (1893—1958).

И. Махлис оформил, как художник, около ста фильмов — в том числе «Чапаев». Среди его работ — «По закону» (1926), «Господа Скотинины» (1927), «Каин и Артем» (1929), «Спящая красавица» (1930), «Золушка» и «Солистка балета» (1946) и множество других фильмов, вошедших в историю советского киноискусства.

На этой странице — эскизы И. Махлиса, экспонаты посмертной выставки работ художника.



ЭСКИЗ КОСТЮМА ЧАПАЕВА

ЭСКИЗ ДЕКОРАЦИИ К ФИЛЬМУ «РЕПИН»



Л. Прокопенко

Куприн и кино

Опубликовав в № 7 за 1959 год статью на эту тему (предваряющую публикацию неизвестного сценария А. И. Куприна), журнал «Искусство кино» сделал важное дело, за что ему искренне благодарны многие читатели, в том числе и я. Мне кажется, что это одна из первых, а возможно и первая статья на очень интересную тему, которую в дальнейшем следует исчерпывающе разработать. Тема «А. И. Куприн и кино» ждет своего исследователя. А пока я хотел бы в дополнение к опубликованному сообщить ряд фактов, проливающих свет на отношение замечательного русского писателя к киноискусству.

●

Кинематографическое «Товарищество А. Талдыкин, Н. Козловский и К°» выпустило 13 февраля 1916 года «кинемадраму» «Гувернантка», являвшуюся экранизацией рассказа Куприна «Впотьмах».

Сценарист Н. Браницкий, а за ним режиссер В. Туржанский, делавшие этот фильм, отклонились от содержания и сюжета рассказа и привнесли очень много своего, сделав это крайне неудачно. Добросовестная работа опытного кинооператора Н. Козловского не спасла положения.

Вскоре после выпуска в прокат «Гувернантки» в газете «Биржевые ведомости» (28 апреля 1916 года) появилась маленькая, но любопытная заметка, которую стоит воспроизвести полностью:

«Сам талантливейший А. И. Куприн сценариев не пишет, о чем он сообщал в беседах и интервью не раз, однако кинематографисты не считаются с этим заявлением писателя и многократно при демонстрировании инсценированных рассказов Куприна уверяют в своих публикациях, что картина ставится по сценарию писателя.

Так произошло и с картиной «Гувернантка». По этому поводу А. И. Куприн просит сообщить следующее:

— Никогда не сделал ни одного сценария, за инсценировку моих произведений не отвечаю и поражен такой бесцеремонностью, в борьбе с которой опускаются руки.

Сейчас показывают картинку, в которой я выступаю, но меня опять здесь подвели. Как-то на даче у меня снимали домашний спектакль для себя, в котором участвовал я и мои гости. А сейчас эта лента какими-то судьбами продана в кинематографы и ее повсюду демонстрируют.

«Жалоба» А. И. Куприна лишний раз доказывает, в каких малокультурных руках еще русская кинематография».

Однако автором сценария «Гувернантки» являлся (как указано в надписях) Н. Браницкий, а приписал авторство Куприну, как видно, не в меру горячий журналист, опубликовавший эту заметку в газете за подписью «Фри-Дик».

Решительность и категоричность формы этого заявления (в вольной передаче Фри-Дика) так подействовала на известного советского фильмографа В. Е. Вишневского, что он, давая описание киноюморески «Жакомино жестоко наказан», указал: «Трюковая комедия на сюжет А. Куприна, от которого он отказался в 1915 году (описка: надо в 1916 году.—*Л. П.*), когда картина была возобновлена».

Об этой возобновленной картине или, точнее, о новом варианте комедии «Жакомино жестоко наказан», который не только назывался по-другому — «Наказанный любовник, или Шофер подвел», но и был почти вдвое больше первого, и говорил Куприн, когда «жаловался» (очень характерно, что и в «Биржевых ведомостях» это слово взято в кавычки) на то, что «сейчас показывают картинку, в которой я выступаю».



А. И. Куприн в роли шофера в киноюморесках «Жакомино жестоко наказан» и «Наказанный любовник, или Шофер подвел»

Но, говоря об этой «картинке», Куприн и не думал отказываться от того, что он является автором ее сюжета. Он лишь посетовал, что его «опять здесь подвели». Больше того—он подтверждал: «У меня на даче снимали домашний спектакль для себя, в котором участвовал я и мои гости». Писатель жаловался только на то, что «лента», на которую был снят домашний спектакль, созданный по его сценарию, «какими-то судьбами продана в кинематографы и ее повсюду демонстрируют».

Совершенно бесспорным становится, подтвержденное самим писателем, его авторство сценария, по которому был поставлен «домашний спектакль для ленты» «Посрамленный Жакомино» (заголовок типично купринский), превратившийся затем в две киноюморески: «Жакомино жестоко наказан» (1913) и «Наказанный любовник, или Шофер подвел» (1916). Кстати, в роли шофера и в первой и во второй картинах выступил сам А. И. Куприн.

Любопытно, что фотография Куприна в роли шофера (иллюстрирующая данную статью) была напечатана в «Биржевых ведомостях» 27 апреля 1913 года в сопровождении следующей, очень интересной заметки:

«Куприн в ролях... Макса Линдера.

На даче А. И. Куприна в Гатчине, как мы уже сообщали, состоялось экспромтом представление для кинематографа с участием хозяина и гостей—писателя А. Н. Будищева, клоуна Жакомино, г-жи Бениовской и др. Юмореска для кинематографа была сымпровизирована А. И. Куприным. На нашем снимке известный писатель представлен во время одного из своих шуточных кинематографических выходов».

Таким образом есть подтверждение того, что это был не просто «домашний спектакль», случайно снятый киноаппаратом, а специально поставленная «юмореска для кинематографа». Да и сам фильм документально подтверждает это.

Далеко не случайно Куприн был в числе тех писателей, с которыми крупнейший русский кинопромышленник А. А. Ханжонков в 1912 году «немедля подписал договоры» о написании сценариев.

В своих воспоминаниях «Первые годы русской кинопромышленности» (1937) Ханжонков писал: «Я не отставал от своей французской соперницы (фирмы братьев Патэ.—*Л. П.*) и немедля подписал договоры с Аверченко, Дымовым, Федором Соллогубом, Тэффи, Цензором, Амфитеатровым, Чириковым, Куприным, Маныч-Тавричанином, Леонидом Андреевым, Лазаревским, А. Маром, Рославлевым и Василевским («Не буквой»)...

Писатели и художники составили литературно-художественный отдел, первое собрание которого состоялось в салоне драматурга Фальковского. Многие газеты осудили переход писателей на «синематографическую» деятельность. «Вечернее время» прямо обозвало русских писателей «метрогонами». Газета презрительно относилась к новому виду творчества и упрекала писателей, забывших в пользу Патэ и Ханжонкова «интересы русской литературы»...

Упреки оказались преждевременными. Русские писатели совершенно не заслужили такой язвительной клички, как «метрогоны», так как в результате всех начинаний метров-то почти не оказалось; сценарии были написаны лишь несколькими писателями, остальные ограничились разрешением на инсценировку для экрана своих литературных произведений...».

Это подтверждает и кинооператор Л. Форестье, который в своей книге «Великий немой» (1945) засвидетельствовал: «К сожалению, привлечение писателей принесло мало пользы кинематографии тех лет. Правда, с Аркадием Аверченко, Леонидом Андреевым, А. Куприным, Ф. Соллогубом, Н. Тэф-

фи, Е. Чириковым и другими были заключены договоры на написание сценариев и выплачены авансы, но они ничего не написали. Лишь после долгих проволочек некоторые из них дали согласие на экранизацию ранее изданных своих произведений».

При этом очень характерно, что никаких «долгих проволочек» не было со стороны Куприна. Наоборот. Приезжавший к писателю за разрешением экранизировать его рассказ «Гранатовый браслет» В. Р. Гардин вспоминает об этом так:

«Мой первый визит к Александру Ивановичу Куприну был очень удачен.

Меня предупреждали, что человек он милый и покладистый, но сговориться так быстро с известным писателем я не предполагал.

Александр Иванович жил на даче. Май был теплый. Настроение именинное...

Куприн был предупрежден о нашем приезде. Когда мы вошли в маленький дачный садик, на веранде появился небольшого роста полный человек. Талантливейший писатель Александр Иванович Куприн шел нам навстречу, чуть по-медвежьи покачиваясь, в потертом пиджачном костюме, в летней рубашке, без галстука, с заспанным помятым лицом, обросшим небольшой бородкой. Из-под припухших верхних век глаза глядели приветливо и серьезно.

— Простите, что не могу принять на даче. У меня больные. Вот столик, сядем и потолкуем немного. Я скоро поеду в город. Вы от Венгерова?

Я в двух словах рассказал о себе и о деле.

Когда писатель узнал, что я режиссер и собираюсь экранизировать его повесть, он стал слушать внимательнее. Что-то невыразимо мягкое, доброе блеснуло в его глазах при рассказе о том, как мы работали над постановкой трех романов Толстого.

— Да, я счастливый человек. Я видел Льва Николаевича, говорил с ним. Это прекрасно, что наш народ будет смотреть на экране его гениальные творения. Он понятен и близок всем. Это хорошо. А ведь в моем «Гранатовом браслете» нет никакого действия, как вы справитесь? Любовь... И не такая, как теперь... Не поймут! Подумают, что Желтков сумасшедший. А я его не выдумал. Прежде ведь так любили...

— В кинотеатре «Арс» хороший оркестр. Мы хотим, чтобы сцена, где княгиня Вера кладет розу около головы мертвого Желткова, иллюстрировалась сонатой Бетховена № 2, как в вашем рассказе.

— А в других театрах она пойдет под тру-ля-ля?.. Но не в этом дело. Тут хорошо, что он только смотрит, пишет, а не говорит. Это для немого экрана. Любовь без слов. Слова ведь лживы. Если не всегда, то слишком часто».

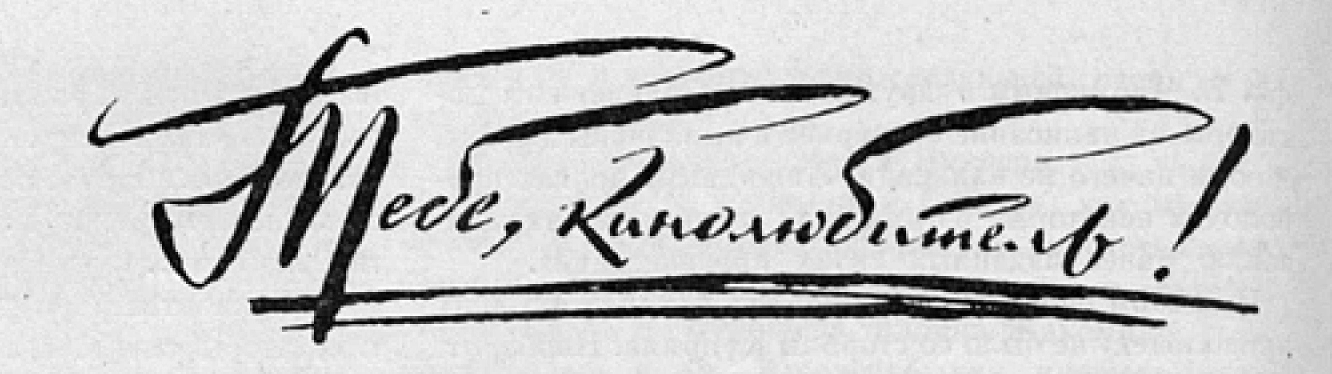
Далее речь пошла о выразительном языке немого кино об отношении писателя к возможности появления в кино звука и слова. Беседа закончилась подписанием договора.

Так мы узнаем не только о том, что писатель дал согласие на экранизацию «Гранатового браслета», но и о том, что Куприн высоко ценил значение кино, как средства, несущего творения писателей в народ.

Большой знаток фильмографии В. Е. Вишневский сомневался в том, что сценарий экранизации «Ямы» написан Куприным, но верил, что сценарий кинодрамы «Трус» был написан Куприным, «от которого он потом отказался». Именно так было воспринято и истолковано исследователем заявление писателя: «Никогда не сделал ни одного сценария, за инсценировку моих произведений не отвечаю».

Что касается принадлежности Куприну сценариев кинодрам «Трус» и «Яма»—этот вопрос нуждается в более тщательной проверке и может быть окончательно решен только в том случае, если удастся отыскать архивы кинематографического товарищества «Русская лента» за 1914 год и «Русского кинематографического товарищества» за 1915 год.

Саратов



М. Ошурков

Документальный сюжет

В этой беседе мы хотели бы привлечь внимание кинолюбителей к коротким документальным сюжетам, из которых составляются киножурналы и документальные фильмы.

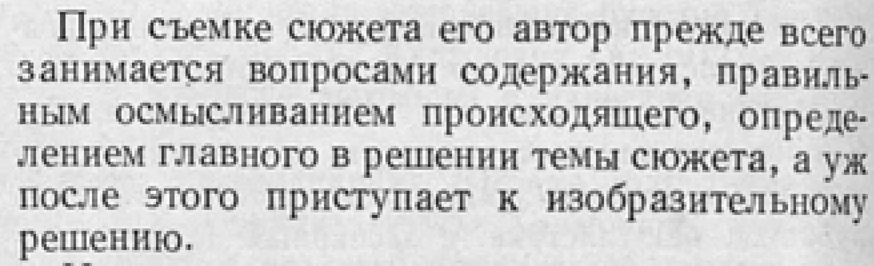
Сюжет в кинохронике — это прежде всего осмысленный эпизод подлинной жизни, решенный лаконично, в публицистической форме. Его «героем» является не актер в образе, а простой человек, снятый в естественной для него обстановке.

Обычный метраж сюжета — 30—40 *м*. Это накладывает особую ответственность на его автора, так как, отбирая факты из нашей действительности, он должен показать их в течение 1—1,5 минут правдиво и просто.

Ни для кого не секрет, что наличие современной, даже хорошо оснащенной кинокамеры еще не гарантирует высокого качества сюжета. Как часто приходится видеть «хорошую фотографию» на экране, которая никого не волнует!

Главное для сюжета —это его интересное идейно-творческое решение. Технические же приемы мы должны рассматривать лишь как средства реализации творческого замысла. Это не значит, что мы не должны думать о них, что от них ничего не зависит. Напротив, чем важнее тема, тем более ярко и убедительно она должна быть решена изобразительно. Великий русский художник И. Е. Репин писал: «Глубокая идея становится внушительной только в совершенной форме».





При съемке сюжета его автор прежде всего занимается вопросами содержания, правильным осмысливанием происходящего, определением главного в решении темы сюжета, а уж после этого приступает к изобразительному решению.

Интересно решенный автором сюжет должен быть эмоциональным, то есть не оставлять зрителя равнодушным, вызывать у него сопереживание, брать «за живое».

Нельзя сказать, что многие наши сюжеты и даже фильмы берут «за живое», обладают высокими творческими качествами, адекватными тем ярким новым явлениям, которыми характеризуется наша действительность. Здесь непочатый край работы не только для профессиональных кинохроникеров, но и для кинолюбителей.

Что может быть интереснее, чем, скажем, съемка сюжетов об ударниках и бригадах коммунистического труда своего завода! Кому, как не кинолюбителям, живущим одними интересами со своим коллективом, создавать правдивые репортажные очерки о колхозах и стройках, о труде и быте советских людей, наших современников!

КАК РОЖДАЕТСЯ ТЕМА СЮЖЕТА

Поиски сюжета и особенности работы над ним советского оператора-хроникера принципиально отличаются от характера работы и интересов буржуазных кинохроникеров. Показывая то или иное событие, буржуазная кинохроника, как правило, искажает его.

Акцентируя внимание зрителей на показной и внешней стороне, она всячески отвлекает от политической и социальной сущности явлений жизни.

Свыше 50 процентов сюжетов в американской хронике это всякого рода «сенсации», например — различные катастрофы, матчи бокса, интервью гангстеров в тюрьме, приезды и отъезды миллиардеров и т. д. Что и как рекомендует снимать американская кинохроника кинолюбителям, если они хотят, чтобы их сюжеты были использованы в киножурналах? Снимать все «необычное» и «неестественное»! Если, скажем, собака укусила человека — это явление нормальное, и его снимать не рекомендуется. Но вот если человек укусит собаку — обязательно снять и немедленно доставить в фирму!

Такова квинтэссенция их «творческих установок».

Могут, конечно, сказать: а разве мы против сенсации? Нет, не против, но все зависит от того, как понимать ее и как решать в сюжете.

Для советской кинохроники актуальность и сенсационность фактов определяются прежде всего тем, что нового, подлинно значительного несут в себе эти факты.

Например, метод Валентины Гагановой и его новизна — разве это не сенсация в лучшем смысле слова? Но сюжет об этом должен быть не только простой информацией, он должен показать, раскрыть именно то новое, что содержится в этом явлении, рассказать о том, что принесет это движение завтра. Не случайно по нашим документальным съемкам можно проследить весь сложный путь Советской страны, не только внешние изменения, но и те, которые происходят в наших людях.

Для того чтобы найти тему сюжета, ничего не нужно выдумывать. Нужно быть в постоянном общении с жизнью, хорошо знать ее и из множества ярких и интересных фактов и явлений нашей действительности отбирать то, что особенно привлекает и волнует вас. А. М. Горький писал:

«Поражает, останавливает внимание, глубоко воздействует только то, что понятно и выражено художником по-своему, увидено своими глазами».

После того как тема намечена, объект съемки определен и основная идея сюжета его автору ясна, надо найти наиболее удачные формы показа, определить технические приемы и средства, наметить точный план съемок.

РАЗРАБОТКА СЪЕМОЧНОГО ПЛАНА

Наиболее действенны и впечатляющи те сюжеты, которые сконцентрированы на чем-либо одном. Расплывчатость сюжета, многотемность его не дают возможности углубиться и раскрыть главное, выявить внутреннюю сущность явления. Сюжеты, в которых затрагивается несколько разных тем, всегда страдают поверхностностью, иллюстративностью.

Часто можно видеть на экране, как автор старался в жесткие рамки сюжета ввести несколько тем. Так, например, снимая сюжет на тему об урожае, автор отклонился в сторону: здесь и уборка, и жизнь полевого стана, и отдых, и все стороны быта, и сдача хлеба на элеватор, и выдача на трудодни! Такие сюжеты, где все рассказано скороговоркой, как правило, сухи, скучны, не запоминаются зрителем.

После того как уточнено основное содержание сюжета и отброшено все побочное, остаются в плане лишь те кадры, без которых нельзя раскрыть содержание сюжета. Только в результате жестокого отбора кадров сюжет получится действенным и убедительным.

Найти главные опорные пункты сюжета, установить взаимосвязь между людьми и совершающимися событиями так, чтобы действие в сюжете развивалось органически, закономерно и последовательно, значит создать полноценный сюжет — пусть малое по форме, но настоящее произведение искусства.

Организация сюжета идет по двум линиям — по линии компоновки в целом и по линии построения отдельных кадров. Такая организация сюжета предполагает творческую выдумку, не являющуюся инсценировкой события.

Творческая выдумка помогает лучше увидеть и понять событие, но она не имеет ничего общего с искусственной «организацией» факта, с инсценировкой. Как бы хорошо ни была проведена инсценировка, зритель быстро обнаружит любую подделку и фальшь.

Репортаж как метод работы должен быть на вооружении у всех кинолюбителей. Искусство репортажа — это искусство ви́дения, умения быстро отбирать факты, зоркость наблюдения. Только обладая качеством очеркиста, «журналиста с киноаппаратом», можно при съемке увидеть такие детали, которые помогут более эмоциональному восприятию сюжета.

Снимая на вокзале сюжет о прибытии зарубежных туристов, оператор уже в конце съемки увидел небольшую «деталь»: носильщики везли за туристами на тележке кучу шуб, а дело происходило летом! Конечно, это дало возможность автору текста при озвучивании сюжета отметить это, и зритель улыбнулся. А это помогло ему и лучше запомнить сюжет.

Недавно мы снимали фильм о первенстве мира по шахматам между Ботвинником и Талем. И вот в толпе, которая каждый вечер разбирала очередную партию на большой шахматной доске на Тверском бульваре, мы увидели очень интересные лица болельщиков. Один их них, споря с соседом, одновременно держал правой рукой коляску с ребенком. Это было в начале партии. Наблюдая за ним, мы увидели, как по мере хода партии он все больше волновался, наконец не выдержал, отпустил коляску и начал что-то доказывать соседу. Коляска тихо покатилась и остановилась у дерева. Так увиденная деталь в событии сделает весь эпизод более доходчивым и ярким.

Таких деталей в жизни очень много, они всюду, а вот способность увидеть их уже зависит от остроты авторского восприятия!

Наметив необходимые для съемки сюжета отдельные кадры, автор окончательно составляет съемочный план, включающий перечисление всех кадров сюжета в их монтажной, логической последовательности и учитывающий метраж каждого кадра и сюжета в целом. По записанному на бумаге съемочному плану уже можно видеть, как будет строиться сюжет и как он будет выглядеть на экране.

Такой процесс работы обязателен, конечно, при подготовке так называемого очеркового сюжета. Но наличие плана желательно и в случае съемки события.

ПРОЦЕСС СЪЕМКИ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ РЕШЕНИЕ СЮЖЕТА

Когда найдена удовлетворяющая, соответствующая творческому замыслу композиция в развитии сюжета, тогда нет необходимости думать о том, как бы «монтажно снять». Композиционная направленность в развитии действия сама определит монтажный поступательный ход.

Подчас при съемке сюжета многие авторы стараются снять как можно больше «монтажных перебивок» в различных вариантах. Это свидетельствует о том, что не было уделено серьезного внимания разработке плана съемок композиции сюжета. Монтаж сюжета в кинохронике это прежде всего монтаж его непосредственно в процессе съемки.

Предвидеть будущие монтажные сочетания кадров — обязательное условие при съемке сюжета. Пример: автор выбрал удачную точку съемки для общего плана митинга и снял его, после чего начал искать новые «оригинальные» точки съемок для средних и крупных планов, не учитывая, что они могут не монтироваться друг с другом не только по смыслу, но и по изобразительной композиции, ракурсу, освещенности и т. д. Таких накладок надо избегать.

Главным и основным требованием к изобразительному решению сюжета является конкретность показываемого и ясность формы — простота и выразительность. «Кто ясно мыслит — ясно излагает». Этот афоризм, как вспоминает А. М. Горький, часто любил повторять В. И. Ленин.

Снимая, например, демонстрацию, оператор обязательно должен показать ее массовость, найти такие монтажные планы общего хода демонстрации, которые передадут настроение демонстрантов.

Надо позаботиться о том, чтобы ощутимо и наглядно передать с экрана и время года, и место действия (район, город). Только в этом случае сюжет приобретает черты подлинной документальности.

При съемке на натуре экспозицией сюжета или началом действия очень часто служит пейзаж — его общий план, снятый статично, иногда панорамированием или наездом с общего на средний или крупный план. С конечной точки наезда и будет в дальнейшем развиваться сюжет.

Подобный так называемый «адресный» план очень часто необходим и при съемке сюжета внутри зданий. Это общий план цеха, завода, клуба и т. д. Все это вводит в обстановку места действия.

Передать с экрана не только время года, но и характерное состояние природы в момент съемки для сюжета очень важно. Сюжет, снимаемый летом в Средней Азии, отличается солнечностью, отсутствием облачности, резкостью и сухостью перспективы. Это мы часто видим на экране в сюжетах об уборке хлопка, строительстве и т. д. Нашей средней полосе присущи характерные для нее пейзажи с ку-

чевыми облаками, дымкой в воздухе и большой воздушной перспективой. Все это должно быть передано с экрана.

Главное как при съемке на натуре, так и внутри помещений — это необходимость сохранить во всех кадрах единство освещенности, единство светового решения.

Освещенностью и масштабностью как на натуре, так и внутри помещения выделяется главное в сюжете. Фон и отвлекающие детали высвечиваются слабее основного объекта.

Центральное место во всех сюжетах кинохроники занимает человек. Показ советского человека, его отношения к труду, окружающей его обстановки, показ правдивый и естественный — одна из главнейших задач документалиста.

Когда представляется возможность, следует, конечно, снимать незаметно для окружающих. Но такая возможность бывает не всегда. Еще очень часто можно видеть в сюжетах неестественное поведение людей, «играющих» перед аппаратом. Снимаемый теряет непосредственность своего поведения. Поэтому, если нет возможности снять человека незаметно, не следует торопиться со съемкой. Желательно, чтобы «объект» привык к вам и перестал обращать внимание на вашу технику (осветительные приборы, камера и т. д.). Лучше всего снимать в момент, когда снимаемый всецело поглощен своей работой. Нельзя диктовать ему специального поведения перед кинокамерой — «повернитесь сюда, улыбнитесь и т. д.» Конечно, многое зависит и от самого снимаемого, его умения не обращать внимания на аппарат и вести себя просто и естественно.

Подведем некоторые итоги сказанному:

1. Перед съемкой сюжета кинолюбитель должен составить съемочный план.

2. Сама тема и действительность определяют композиционные принципы построения сюжета.

3. Необходимо найти способ подчеркнуть время и место действия в сюжете.

4. Еще при разработке сюжета необходимо учесть требования монтажа, а в процессе съемки ни на минуту не забывать о «монтажности» снимаемых планов.

5. В хроникальном сюжете нужно по возможности пользоваться впечатляющей деталью. Остро подмеченная деталь делает сюжет более выразительным, она помогает ярче и убедительнее раскрыть тему.

Сама жизнь подсказывает нам идеи, образы, сюжеты. Нужно только видеть и чувствовать ее движение, ее пульс, осмысливать ее глубоко и правдиво. В этом и состоит сила документального кино — в неопровержимости фактов, которыми оно оперирует, в его идейной целеустремленности и верности жизненной правде.

Вл. Шнейдеров

Просматривая любительские фильмы...

Кинолюбительство перестало быть достоянием узкого круга людей. Почти в любом фотомагазине можно купить теперь ту или иную любительскую кинокамеру с необходимым запасом пленки и обработать негатив в специально созданной для этого лаборатории в Москве. Любители успешно снимают и на нормальной, профессиональной пленке, и на узкой черно-белой, и на цветной. Делами самодеятельного кино занимаются созданные в Москве и в Свердловске общества кинолюбителей и специальная секция Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР. И вот, просматривая любительские фильмы, которых появляется все больше и больше, начинаешь приходить к некоторым выводам.

Прежде всего несколько слов о технике съемки и обработки фильма. Когда кинолюбитель работает на нормальной профессиональной пленке (35-*мм*), на нем лежит забота только о хорошей съемке. Он работает на профессиональной аппаратуре, обрабатывает и озвучивает фильм, как правило, в нормальных лабораторных и производственных условиях. Создавая в этих условиях свой фильм, любитель выступает, следовательно, в качестве обычного автора-оператора.

Мы видели ряд таких фильмов. К ним относятся, например, спортивно-видовой фильм «Зимой в го-

---

В порядке обсуждения.

рах»—отличная работа альпиниста, заслуженного мастера спорта М. Ануфрикова,— или же фильм, посвященный художнику Верейскому, созданный на высоком профессиональном уровне искусствоведом С. Шустером.

На одном из последних просмотров мы видели великолепную работу профессора А. Фрумкина «Урологическая операция». Этот документальный цветной фильм, несомненно, имеет огромное учебное значение: он позволяет рассмотреть в деталях все тонкости буквально «ювелирной» операции. Никогда при обычном наблюдении за операцией нельзя увидеть то, что показывает в своих крупных планах кинолента.

Профессор А. Фрумкин показал себя первоклассным режиссером и оператором. Его фильм может служить примером для режиссеров - профессионалов — он прямо бьет в цель, не отвлекая внимания зрителя на «переживания» обслуживающего персонала или рассмотрение приборов, удивляющих неспециалиста, но не имеющих отношения к операции как таковой. Локальный выбор темы, четкая организация кадра, мастерская съемка... Даже неискушенный в медицине и хирургии зритель все полностью понимает.

Хорошо сделан фильм «У детей за городом»— работа кинолюбителей 1-го часового завода А. Михеева, Н. Ветчинина, Ю. Волкова и В. Горяинова. Авторы его показали жизнь пионерского лагеря своего завода, сумели любовно отобразить русскую природу, вызвать у зрителя чувство радости при виде разумно и увлекательно проводящих свой летний отдых ребят.

Можно было бы назвать и другие фильмы такого же типа, сделанные профессионально, радующие и глаз и мысль зрителя.

Каков же вывод? Он ясен — при хорошей технике кинолюбитель, работающий серьезно и предъявляющий к себе повышенные требования, может создавать такие картины, которые будут обогащать наш общий фонд документальных, научных и видовых фильмов. Однако работа на нормальной пленке требует значительных расходов, широкой массе кинолюбителей недоступна и без помощи профессиональных кинематографистов невозможна.

Совсем по-другому обстоит дело с фильмами узкопленочными. К сожалению, они весьма резко делятся на два типа: «наши» и «заграничные».

Под понятием «заграничные» мы имеем в виду фильмы, заснятые советскими кинолюбителями в зарубежных странах (в Индии, в Канаде, в США, во Франции) на купленной там пленке и там же обработанные. Только что мы смотрели фильм артиста балета ГАБТ С. Власова. Он ездил с труппой театра в гастрольную поездку по США и сделал отличный цветной фильм. Этот фильм им же отлично озвучен. Музыка, текст — все здесь на высоком уровне. Давно снят, но отнюдь не «постарел» и не «устарел» фильм журналиста Н. Живейнова «По Канаде». Отличается тонкой наблюдательностью фильм В. Дякина «По Индии». Все эти фильмы сочны по краскам, четки и ясны.

Технически значительно слабее фильмы, которые сняты любителями на нашей пленке и обработаны кустарно или даже в специализированной лаборатории. Как правило, они не идут ни в какое сравнение с «заграничными». Даже те из них, которые правильно экспонированы, на экране подчас выглядят мутными, грязными, неряшливыми, как бы снятыми вне фокуса. Лишь отдельные картины, являющиеся исключением из общего правила, можно считать в техническом плане хорошими без всяких скидок.

Вывод? Необходимо всерьез заняться вопросами любительской техники, то есть добиться высокого качества пленки, обеспечить надлежащую лабораторную обработку. Без этого никакого быстрого прогресса в узкопленочной любительской кинематографии быть не может.

Более того, на всех любительских просмотрах и фестивалях надо раздельно рассматривать фильмы любителей, работающих в нормальном технологическом процессе на 35-*мм* пленке и на узкой пленке. В свою очередь, узкопленочные фильмы надо делить на «наши» и «заграничные», чтобы высоким качеством вторых не замазывать технического несовершенства первых. Без такого деления трудно будет бороться с теми недостатками, которые мы сейчас наблюдаем.

Рассматривая узкопленочные фильмы, мы можем с радостью констатировать, что стиль «семейных живых альбомов» — этих следов досуга обеспеченных «молодых пенсионеров», с их поездками на курорты и рыбные ловли,— как будто угас. Это приятно, так как он нес в себе изрядный привкус мещанства.

Кинолюбители обратились сейчас к фильмам-путешествиям, создаваемым в различных походах и туристских поездках, к фильмам о технике, к фильмам событийно-документального характера, даже к фильмам публицистическим. Это радует. Однако следует отметить, что в этих работах до сих пор не изжиты некоторые недостатки — такие, как многотемье, растянутость, отсутствие ясной идеи. Мало кто из любителей научился говорить коротко, ясно, кинематографически выразительно.

Обществу кинолюбителей следовало бы вести с любителями серьезную работу, повышая их знания в области техники съемки, азбуки режиссуры, мастерства создания фильмов. Сейчас основная

масса кинолюбителей предоставлена сама себе — нет консультаций, нет пособий, нет общественного центра, где могли бы п у б л и ч н о просматриваться любительские фильмы. Общество кинолюбителей всего этого не организовало. А секция при Оргкомитете СРК СССР, занимаясь фестивалями, информационными просмотрами и общими вопросами, не направляет своего внимания на узловые творческие вопросы, на поднятие уровня техники режиссуры и операторского мастерства.

До сих пор ни Общество, ни Оргкомитет не выявили своего отношения и к начинающему развиваться любительскому «игровому» фильму. А за малыми исключениями в списках художественных самодеятельных фильмов произведения весьма слабые, больше похожие на пародии, чем на серьезное искусство. Не овладев техникой режиссуры, актерского мастерства и съемки, некоторые кинолюбители-одиночки и образующиеся коллективы начинают «разыгрывать» и снимать зачастую такое, что просто совестно смотреть. Мне вспоминается «детектив» с похищением кассы месткома — потуга на юмор весьма сомнительного качества. Мы видели и ряд других фильмов, которые вызывают глубокое недоумение, а нередко и досаду.

Один детский коллектив, например, экранизировал новеллу польского писателя. Этот фильм построен так: какой-то человек в военном костюме, но без погон, очевидно, демобилизованный, приходит в город, где рядом с развалинами идет стройка новых домов. На развалинах играют дети. Один из мальчиков в фуражке с гитлеровским гербом расстреливает из пистолета-рогатки целую шеренгу своих сверстников. Его помощник связывает им руки за спиной. Демобилизованный все это видит и грустит. Подробно демонстрируется «технология» расстрела. Дети ложатся, их связывают, поднимают, выстраивают, потом расстреливают и т. д.

Имеет ли такой фильм право на существование сейчас? Ведь там не сказано, что происходит это где-то за рубежом. Может быть, это дети, искалеченные нацизмом и с увлечением играющие «в расстрел»? Ибо советские дети так не играют и не могут играть. Зачем же нашим детям-кинолюбителям снимать то, что противоречит их духу, а потом показывать на массовых детских сборах?

Надо серьезно подумать об «игровом» направлении.

Я лично убежден, что на «игровизм» не следует ориентировать кинолюбителей, по крайней мере на первых порах. Во всяком случае, то, что мы видели, приводит к таким выводам.

Сатирическая новелла рижских кинолюбителей «Мой день рождения» — о мальчике, забытом на вечеринке, собранной в честь дня его рождения, совсем не типична, так как она снята, по сути дела, не игровым, а документальным методом и ее нельзя считать даже исключением из общего правила.

Возможно, многие со мной не согласятся. Но, бесспорно, вопрос о любительском «игровом» фильме требует серьезного обсуждения, на эту тему стоит поговорить.

Было время, когда фотоаппарат был доступен только специалисту. Теперь фотокамера на плече человека так же обычна, как часы на его руке. И есть немало фотолюбителей — подлинных мастеров, художников светописи.

Такой же будет и судьба кинокамеры. Она станет общедоступной, и каждый желающий станет кинолюбителем. Говорят, что одна зарубежная фирма в свое время рекламировала свои камеры так: «Нажмите эту кнопку, а остальное сделаем мы». Такой лозунг для наших кинолюбителей не годится. Не «нажимать кнопку», а работать творчески, мастерски, сознательно — такова задача кинолюбителя.

Но для этого надо создать ему надлежащие условия, обеспечить его высококачественным материалом, создать в каждом большом городе настоящую лабораторию.

В условиях непрерывного улучшения жизни людей в нашей стране, в условиях введения новых форм обслуживания их различными бытовыми услугами давно пора выпускать хорошую пленку с оплаченной обработкой, чтобы любитель мог написать на ее упаковке свой адрес и бросить коробку в почтовый ящик. Почта должна доставить пленку в лабораторию, а потом переслать ее заказчику.

Высвободив кинолюбителя от кустарщины в обработке материала, надо все внимание творческих организаций и общественности направить на повышение качества любительского фильма, техники режиссуры и съемки.

Советские кинолюбители несомненно создадут немало отличных фильмов и будут тем резервом, который выдвинет новые таланты в большую советскую кинематографию.

Письмо из Голливуда

В редакцию пришло письмо из Голливуда от американских киноартистов супругов Л. Оно адресовано кинокритику Д. Писаревскому—автору опубликованной в журнале статьи об итогах Московского международного кинофестиваля. Публикуем это письмо с небольшими сокращениями.

Мы с великим удовольствием прочитали в английском переводе прекрасную статью «Дух времени и свет экрана», напечатанную в десятом номере журнала «Искусство кино» за 1959 год.

Эта статья произвела на нас такое большое впечатление, что мы решились написать Вам. Сожалеем, что не могли написать это письмо по-русски.

Все то, что Вы говорите, глубоко правильно. Нас чрезвычайно воодушевляет мысль, что хоть где-то в мире есть люди, для которых нравственные проблемы значат больше, чем деланье денег. Нас привлекает в идеологии коммунистов то, что она всегда любым путем стремится привлечь людей к добру. Ведь люди никогда не станут хорошими, если они не захотят быть хорошими. Экран — это один из лучших путей для показа огромной ценности, неизменного обаяния подлинной добродетели. Мы имеем в виду, разумеется, не показное благочестие, не слезливую сентиментальность.

Как Вы правильно заметили, «коммерческие» фильмы совсем не безвредны. Бесконечный поток картин, рассчитанных на тех, кого засосала житейская пошлость, разрушителен и смертоносен. Их главный смысл связан с «большими задачами» копания в мелких человеческих взаимоотношениях. Нет ни высоких чувств, ни высоких порывов, ни вдохновения, ни больших духовных переживаний. Два фильма, которые у нас недавно завоевали призы, были: «Джиги» — о проститутке высокого класса и «Отдельные столы»— о развратнике, который бегает за вихляющими женскими задами. Такие фильмы, если серьезно задуматься, служат целям развращения людей. Они очень вредны — мы часто об этом думаем. Поэтому нас так ободрило сознание, что наши с Вами мысли перекликаются.

Надеемся, что в Вашей стране не допустят такие фильмы на экраны. Нас бы чрезвычайно разочаровало, если бы советская кинематография в этом пошла за капиталистическими странами. Это было бы ужасно, так как многие из нас понимают, что вы — последняя надежда. Ведь если бы вы оступились — после таких больших усилий и героизма,— не было бы больше надежды на гуманизм.

Мы видели лишь немногие советские фильмы, но я хочу сказать Вам, что те из них, с которыми мы познакомились, настолько значительны и производят впечатление такой глубины, что нам не хочется ничего другого видеть. Редко демонстрируют перед нами картины таких тонких и благородных чувств и душевных порывов, какие мы ощутили в художественном фильме «Мать», выпущенном в 1955 году. Какой это чудесный фильм! Нам бы так хотелось иметь его копию, чтобы его можно было показывать вновь и вновь.

Нам удалось посмотреть короткий фильм о великом композиторе Чайковском и его домике в Клину. Этот фильм, как и фильм «Евгений Онегин», за которым он следовал, сделан мастерски. Мы были целиком захвачены обеими картинами. Слушая Чайковского, чувствуешь, как его музыка обогащает тебя. Восприятие этой чудесной музыки в сочетании с великолепными, красочными картинами природы было для нас источником вдохновения. Фильмы были для нас образцом изящества, хорошего вкуса, высокой художественности. С раннего детства Чайковский близок нам. Можно сказать, его музыка вошла в нас, неотделима от нас. Мы всегда любили этого большого, хорошего, чуткого человека и предпочитали его музыку любой другой.

Очень хочется, чтобы фильмы, несущие вдохновенные идеи советского искусства, повсюду находили доступ к людям. Некоторые

люди настолько потеряли вкус, что вряд ли сохранили способность воспринимать прекрасное. Но многие из нас никогда не забудут советских мастеров балета, которые посетили Америку. Энтузиазм был необычаен. Мы иногда думаем: сознаете ли вы грандиозную, неотразимую силу танцевальных и вокальных коллективов Советского Союза? Хочется, чтобы фильмы, показывающие их и реакцию публики на их выступления, были сняты и продемонстрированы во всем мире. Какой стыд, что мы не сделали фильма о гастролях русских артистов, которые были у нас в прошлом году. Можно было бы начать этот фильм с показа огромной толпы, вливающейся в «Голливуд Боул»; все волнение и красота этого радостного события, такого для нас нового, навсегда были бы запечатлены. Англичане проявили дальновидность, сняв гастроли Большого театра, и этот фильм мы смотрели много раз.

Здешние газеты рекламируют безвкусные, упадочные фильмы, которые у нас широко демонстрируются. Фильмы ужасов, все виды злодейства, убийства, секс, садизм, разврат — все эти ужасные вещи стали у нас главным содержанием большей части кинопродукции. Какими же развращенными должны быть умы у тех, кто играет и делает эти фильмы! Какими дурными людьми они должны быть.

Мы посылаем Вам эту вырезку, чтобы Вы могли увидеть, как ужасны эти фильмы.

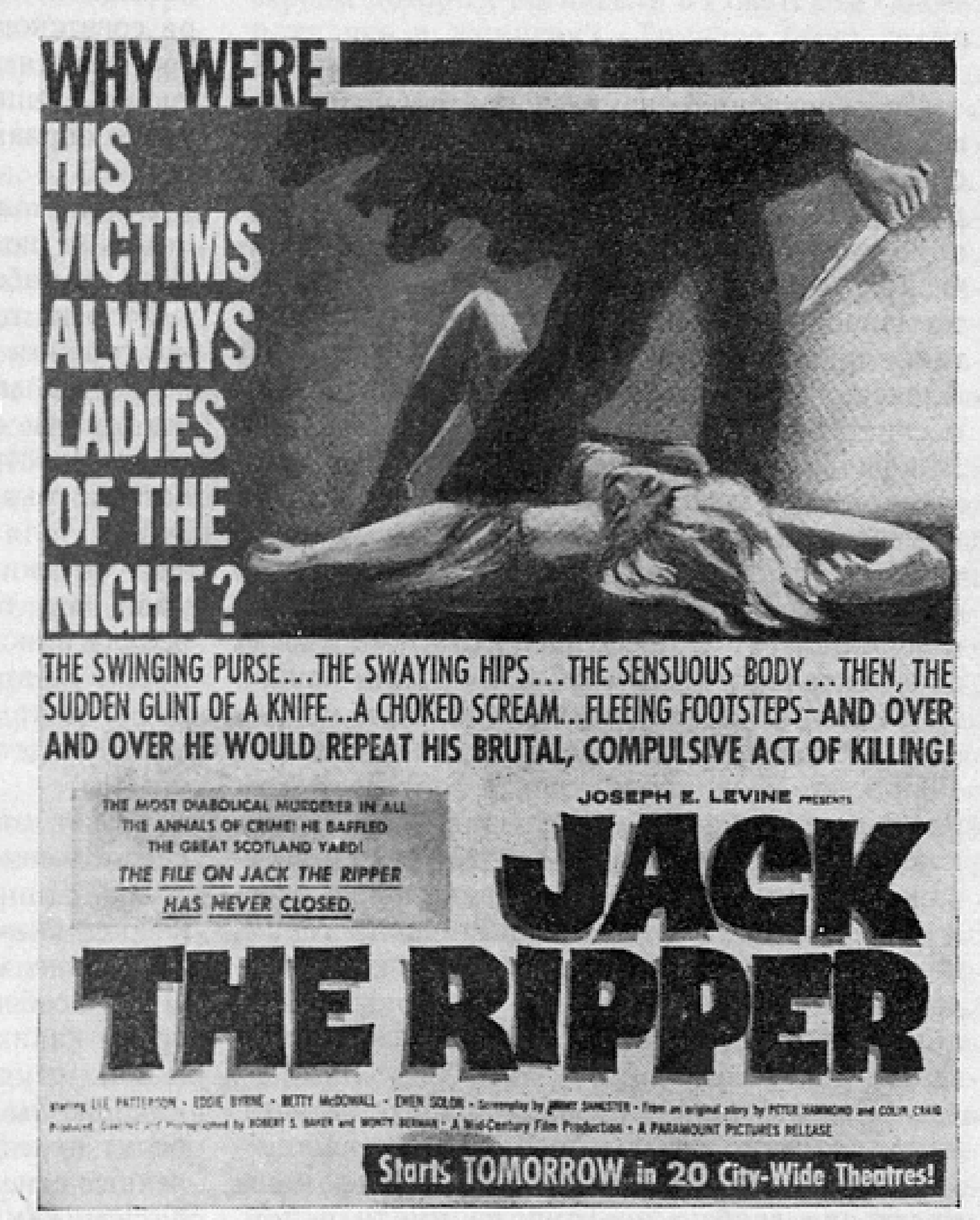
ПОЧЕМУ ЕГО ЖЕРТВЫ ВСЕГДА НОЧНЫЕ ЖЕНЩИНЫ?

ГРОМАДНЫЙ КОШЕЛЕК... ВИХЛЯЮЩИЕ БЕДРА... ЧУВСТВЕННОЕ ТЕЛО... ЗАТЕМ – ВНЕЗАПНЫЙ БЛЕСК НОЖА... СДАВЛЕННЫЙ КРИК... УДАЛЯЮЩИЕСЯ ШАГИ... И СНОВА И СНОВА ПОВТОРЯЮТСЯ ЕГО ЧУДОВИЩНЫЕ УБИЙСТВА.

Самый дьявольский убийца во всей истории преступлений. Он сбил с толку сыскную полицию. Дело о Джеке Потрошителе никогда не закончится.

«ДЖЕК ПОТРОШИТЕЛЬ»

начинает демонстрироваться завтра в двадцати городских кинотеатрах.



Благодарим Вас за Вашу статью. Мы хотели Вам сказать, что тенденции развития советской кинематографии правильны, правильны, правильны. И мы всем сердцем верим, что она будет держаться этого пути и останется в стороне от влияния капиталистической кинопродукции.

Горячо желаем Вам новых и новых успехов.

Письмо из Ханоя

Здравствуйте, дорогие товарищи!

Пишу вам из Ханоя. Здесь открыта первая в истории Вьетнама киношкола, где я преподаю кинорежиссуру и мастерство актера. Работа эта доставляет мне большую творческую радость.

Здесь много интересного, хочется писать и писать. Но, к сожалению, нет у меня писательского дара.

Это письмо я написал только потому, что был очень взволнован состоявшимся здесь просмотром фильма «Поэма о море».

●

Многочисленные зрители, заполняющие сегодня залы кинотеатров страны, давно полюбили советские фильмы — полюбили еще в джунглях, в те суровые и трудные для Вьетнама дни, когда восставший народ вел героическую борьбу против колонизаторов. Солдаты Народной армии с восторгом принимали такие произведения, как «Чапаев», «Рядовой Александр Матросов», «Член правительства», «Секретарь райкома», «Молодая гвардия». Эти фильмы укрепляли веру в победу и умножали силы тех, кто сражался за свободу и независимость своей родины.

Об этом вспоминает сейчас, сидя рядом со мной в зале одного из кинотеатров Ханоя, мой коллега Буй Динг Хак, режиссер документального фильма «Строители канала Бак Хинг Хай», получившего золотую медаль на Московском международном фестивале 1959 года. В ожидании сеанса Буй Динг Хак рассказывает мне о недавнем прошлом, о том, как вьетнамские патриоты под грохот бомбежек смотрели в джунглях советские фильмы, а потом шагали сотни километров по горам, по непроходимым лесам, чтобы рассказать содержание просмотренных картин населению освобожденных районов, бойцам и партизанам.

— Рассказ наш передавался из уст в уста, как эстафета,— говорит Буй Динг Хак.— До августовской революции многие наши крестьяне вообще понятия не имели о том, что такое кино. А те немногие, кто был знаком с кинематографом, просто не имели денег на билет. Поэтому в джунглях порой случались курьезные происшествия, когда разгневанные солдаты-крестьяне палили из автоматов в появившегося на экране фашиста...

...Но вот в зале гаснет свет. На экране появляется эмблема «Мосфильма». Протяжно и задумчиво звучит украинская песня — началась демонстрация фильма Александра Петровича Довженко «Поэма о море».

И мне и моему вьетнамскому другу тревожно: как примет вьетнамский зритель это произведение? Поймет ли он его философию, широту, услышит ли биение горячего, полного любви к людям сердца художника, поймет ли богатство души гениального мастера советского кино? Ведь еще не остыли разгоревшиеся недавно вокруг этого фильма споры здешних критиков, дебатировавших о целесообразности показа его массовому зрителю.

Вьетнамский народ больше восьмидесяти лет жил под игом французских колонизаторов, в рабстве и нищете. Господствующие классы не только угнетали народ и бессовестно грабили богатства страны, но старались извратить вкусы вьетнамских зрителей. Экраны страны предоставлялись безыдейным, пошлым иностранным фильмам. Книги продавались по указке колонизаторов. Виктор Гюго, Эмиль Золя, Мопассан, Джек Лондон, Драйзер, Пушкин, Гоголь, Лев Толстой, Горький мало кому были здесь известны. Вместо школ воздвигались сотни католических соборов, вместо театров строились доты (они до сих пор торчат вдоль дорог и на вершинах холмов, свидетельствуя о печальном прошлом страны).

...Свет от экрана озарил напряженно сосредоточенные лица зрителей.

Буй Динг Хак, подавшись всем корпусом вперед, внимательно следил за происходящим на экране.

Но особенно сосредоточенным и в то же время каким-то отсутствующим казалось лицо Вана, студента режиссерского факультета киношколы. Я подумал, что Ван, вероятно, видит перед собой не украинские поля, охваченные огнем войны, а рисовые поля Вьетнама, видит, как взрываются мосты на Красной реке, уничтожаются вьетнамские деревни, гибнут банановые и бамбуковые рощи...

Я хорошо помню рассказ Вана о рождении национального кинематографа Вьетнама.

Затягиваясь сигаретой и заметно волнуясь, словно все это происходило только вчера, а не пять-шесть лет тому назад, Ван горячо говорил мне:

— Какое могло быть у нас искусство, когда свобода находилась под замком и народ прозябал в рабстве! Мы могли только мечтать о своем национальном киноискусстве.

Жестокая конкуренция, большая арендная плата за помещение, проявку пленки, киноаппаратуру и все другие бесчисленные экономические и технические препятствия не давали энтузиастам вьетнамского кинематографа возможности осуществить свою мечту.

Во время хозяйничанья самураев французские фильмы были заменены японскими. По нескольку месяцев подряд длилась демонстрация фильмов о взятии японцами Сингапура, о покорении ими Индонезии, Малайи, Кореи, Китая.

— Да... кого только не было у нас во Вьетнаме,— горько усмехнулся Ван.— По Женевскому соглашению пожаловали к нам еще чанкайшисты, англичане и, конечно, «блюстители порядка» американцы... На совести японских самураев, французских колонизаторов, чанкайшистов и других империалистов, разжигавших в Индокитае пожар войны, лежит смерть двух миллионов моих соотечественников, умерших от голода в 1945 году.

После недолгого молчания Ван, посмотрев на меня грустно, сказал:

— Вы, конечно, заметили, как много братских могил вдоль дорог, против французских дотов? Когда наша страна немного разбогатеет, мы поставим нашим павшим героям памятники. А на могилах французов и других завоевателей напишем: «За что и за кого отдали свою жизнь эти люди?»

... Зрители аплодировали одному из героев фильма Довженко. «А вы улыбнитесь, когда разговариваете с человеком. Поздравьте меня с приходом моря,— настоятельно требовал колхозник от молодого недоумевающего прораба». Эти аплодисменты очень пришлись по душе Вану.

С явным удовольствием он оглядывался по сторонам, стараясь по лицам зрителей прочитать их мысли. А зал то буйно оживлялся, то погружался в такую глубокую тишину, словно здесь не было ни души. Зрители то громко смеялись, то, стихнув, тайком от соседа вытирали слезы. А я время от времени поглядывал на счастливого, возбужденного Вана и думал, что лицо — не только зеркало души человека. но и зеркало его жизни. Во время нашего разговора о недалеком прошлом Вьетнама лицо моего собеседника было не менее красноречиво, чем его рассказ.

— Когда французы в 1945 году решили силой оружия восстановить свое господство в нашей стране, народ во главе с Хо Ши Мином ушел в джунгли, чтобы продолжать сопротивление. В те суровые годы наш народ проявил настоящее мужество. В непроходимых джунглях не только закалялись наша армия и партизанские отряды—здесь выросли наша новая экономика и культура. Почти все наши заводы и фабрики, больницы, институты находились в то время с нами в лесах. Народный театр и ансамбль народных танцев, гастроли которых вы видели в Советском Союзе, родились в джунглях. Трудное было время. Не хватало патронов, обмундирования, риса... Но партия и правительство нашли возможность уже тогда позаботиться о кино. Нам сказали: кино нужно народу так же, как патроны. И вьетнамский народ создал свое национальное киноискусство. Нелегко далось нам это. У нас не было ни пленки, ни съемочной аппаратуры, ни проявочной машины, ни многих других необходимых для создания фильмов вещей. Но главное — среди нас не было ни одного оператора и режиссера.

Товарищ Мэ во времена Сопротивления был фотографом в Сайгоне и вел там подпольную работу. По указанию партии он и группа других фотографов на заработанные деньги покупали необходимые для армии рис, обмундирование, патроны, лекарства. Они уже тогда мечтали снять фильм о Сопротивлении, но купить кинокамеру без разрешения командования не решались. И вот пришло долгожданное разрешение. Вы можете себе представить радость Мэ, которому поручалось не только купить киноаппаратуру, пленку, но и готовить кадры кинооператоров!

Но вскоре нас постигла большая неудача: съемочная и проекционная аппаратура погибла во время бомбежки партизанской базы неприятельскими самолетами. Мэ пришлось вернуться в Сайгон, чтобы купить новую аппаратуру. Товарищ Мэ со своими помощниками проявляли большую находчивость, продумывая способы обработки пленки в необычайно трудных условиях. Самым коварным врагом была тропическая жара, плавившая эмульсию. Обыкновенная крестьянская лодка-джонка стала кинолабораторией. Это давало возможность не только уберечь пленку от

жары, но и в любое время скрыться от неприятельского глаза. Но, несмотря на осторожность и ловкость Мэ, джонка не раз подвергалась обстрелу и бомбежке.

Чтобы облегчить работу лаборатории, люди, рискуя жизнью, пытались доставлять в джунгли лед из Сайгона. Но обычно лед успевал растаять еще в пути. Тогда молодые энтузиасты во главе с тем же Мэ решили двинуться навстречу спасительному льду, чтобы поблизости от Сайгона, в тылу у врага, проявить первый отснятый в боях материал. Это был очень рискованный шаг.

Ночью партизаны подошли к одной из деревень и попросили старика крестьянина дать им на время лодку.

Старик спросил:

— Что вы хотите грузить — пушку или патроны?

— Нет, дед, мы ничего не будем грузить, мы будем проявлять пленку, то есть фильм.

Операторы старались объяснить старику суть дела. Но крестьянин, никогда не бывавший в кино, решил уяснить вопрос по-своему:

— А этим вашим фильмом можно стрелять по врагам?

— Конечно, можно, еще как!

Этим ответом крестьянин остался доволен.

— Тогда можете брать лодку и работать спокойно,— сказал он.— Я буду наблюдать за французами и за всеми подозрительными людьми. В случае чего я вам дам знак—вот так.— И старик несколько раз громко щелкнул языком, подражая ящерице.

После проявления встал вопрос о том, как высушить пленку. Чтобы спасти мокрую пленку от москитов и комаров, применили противокомарные сетки.

Много радости принес день 24 декабря 1948 года. Нашим солдатам и партизанам был показан первый двухсотметровый узкопленочный киножурнал, снятый в боях операторами Мэ и Май Локом. Он назывался «Бой Мок-Хоа». Люди с восторгом встретили этот фильм. Птицей облетела радостная весть всю страну.

Появление первого национального фильма было большой моральной и политической победой. Успех фильма был так велик, что многие командиры партизанских отрядов захотели иметь при подразделениях своих кинооператоров. И многие нынешние режиссеры, операторы и другие работники киностудии «Вьетнам» с большой благодарностью вспоминают своих боевых командиров, приказавших им стать киноработниками, хотя тогда этот приказ казался немного смешным.

...В зале кинотеатра зажглись огни. Зрители аплодировали стоя. Многие выкрикивали имена режиссера и актеров.

Друзья крепко жали мне руки, обнимали, благодарили в моем лице советскую кинематографию. Я, охваченный безграничной радостью за Александра Петровича, за коллектив, создавший «Поэму о море», с особой ясностью ощутил в эти минуты, как огромна и благородна роль нашего советского киноискусства в деле сближения народов мира.

Когда мы вышли из кинотеатра на улицу, к нам подошла группа вьетнамских девушек и юношей с цветами в руках. Передавая мне цветы, один из них сказал:

— Это в знак нашей благодарности замечательному советскому художнику Александру Петровичу Довженко.

Мы поехали на киностудию «Вьетнам», где нас ждали товарищи. Тысячи людей подняли руки в знак приветствия, провожая нашу машину. Громкими возгласами выражали они свою дружбу и любовь к советскому народу. Когда машина тронулась, Буй Динг Хак поздоровался с каким-то велосипедистом. Помахав рукой, велосипедист виновато улыбнулся. Ван шепнул мне:

— Это тот самый критик, который назвал фильм Довженко документально-художественным. Он утверждал, что нашему зрителю трудно будет понять картину. А теперь, верно, кается...

Появившееся из-за облаков солнце ярко осветило зеленые улицы Ханоя, толпы пешеходов, вереницы велосипедистов. У входов в кинотеатры были расклеены афиши советских и китайских фильмов. Ван, сидя рядом со мной, переводил их названия: «Сестры», «Идиот», «Сорок первый», «Летят журавли», «На дальних берегах», «Хмурое утро», «Песня о первой любви», «Тени ползут»...

На студии нас встретили с теплым радушием. Я увидел здесь своих старых друзей — Ханя, Чунга и Куанга, с которыми познакомился в Москве осенью 1958 года, когда они возвращались из Ташкента с кинофестиваля стран Азии и Африки.

Теперь товарищ Хань на правах директора киностудии «Вьетнам» знакомил нас с работниками студии, не забывая при этом коротко охарактеризовать каждого из них. Представляя одного из присутствующих, он сказал:

— Бывший солдат и крестьянин, сейчас

он один из видных режиссеров документальных фильмов нашей студии; учился у Романа Кармена, когда тот во время войны снимал у нас фильм «Вьетнам». И вообще,— добавил Хань, с улыбкой обводя взглядом присутствующих,— многие, очень многие учились у товарища Кармена.

Прежде чем познакомить нас с другими бывшими партизанами, солдатами, офицерами, ныне составляющими основное творческое и административное ядро киностудии «Вьетнам», товарищ Хань подошел к невысокому человеку в очках, скромно стоявшему рядом с Буй Динг Хаком, и, взяв его за локоть, с уважением и несколько торжественно представил:

— Главный инженер студии Фан Нгием. На юге Мэ, а на Севере Фан Нгием со своим младшим братом начали создавать отечественное кино. Снятый ими документальный фильм в 1951 году был смонтирован в пассажирском поезде во время поездки Фан Нгиема в Германию в качестве делегата III Всемирного фестиваля молодежи. Несмотря на низкое техническое качество, фильм имел у молодежи мира большой успех. Главный инженер ознакомит вас с нашим хозяйством. Только с одним условием: после осмотра вы, без скидок на нашу молодость, будете критиковать наши недостатки.

Тонкие струи воды, бьющие из причудливого фонтана-дракона в просторном и чистом дворе студии, серебрились в солнечных лучах. Легкий ветерок относил их брызги на кусты красных душистых роз. Красивые, окрашенные в бледно-желтый цвет двухэтажные дома в тени огромных деревьев и высоких пальм напоминали курортные европейские коттеджи.

Мы отошли в тень гигантского дерева, ствол которого был сплошь оплетен лианами, и там продолжали разговор. Я узнал от главного инженера, что киностудия «Вьетнам» за неимением достаточного помещения разбросана в разных частях города: в бывшем полицейском застенке теперь находятся администрация и гараж студии, а в бывших французских ангарах — павильоны.

Мы начали осмотр студии с павильонов, где шли съемки художественных фильмов «Апельсиновый сад» и «Девушка со стройки». Постановку этих фильмов осуществляют молодые кинорежиссеры Фан Ван Кхоа и Тьен Лой.

У входа в лабораторию беседовали два человека в белых халатах. Коренастый мужчина с круглым красивым лицом и сединой в волосах, увидев нас, улыбнулся и, не дожидаясь официального представления, обменялся с нами рукопожатием, произнеся по-русски: «Здравствуйте, товарищи! Как вы чувствуете себя у нас?»

Это был товарищ Мэ.

Вернувшись со съемок полнометражного документального фильма «30 лет Компартии Индокитая», он зашел в оснащенную новейшей техникой лабораторию, построенную недавно с помощью Германской Демократической Республики, зашел узнать о результатах проявки. Его собеседник заведующий лабораторией товарищ Ланг учился у немецких специалистов.

Во двор студии въехало несколько машин, из которых с веселым гомоном высыпала молодежь. Оказалось, что через несколько часов эта молодежь отправляется в разные страны — в Советский Союз, в Германскую Демократическую Республику, в Китай. Они будут учиться и станут кинорежиссерами, операторами, сценаристами, плановиками, инженерами. Многие из них — бывшие ученики Мэ, и они пришли попрощаться со своим учителем.

— Помните, друзья,— сказал им Мэ,— к вашему возвращению у нас будет свой киноинститут. Вам придется не только снимать фильмы, но и преподавать, воспитывать наши национальные кадры. За время вашего отсутствия мы закончим строительство большой киностудии — будем снимать по двадцать пять художественных фильмов в год...

Мэ обвел всех проницательным, лукавым взглядом и остановился на цветах, подаренных нам зрителями после просмотра «Поэмы о море». Мы передали цветы ветерану вьетнамской кинематографии, а он тут же роздал их молодежи.

— Это вам от художника, посвятившего свое творчество простым людям. Любите родину и свой народ так же, как любил Александр Петрович Довженко советских людей и свою землю,—сказал Мэ, прощаясь со студентами.

Машины тронулись в путь. В них сидели тридцать пять человек с цветами в руках, тридцать пять бывших солдат Народной армии из крестьян и рабочих, завоевавших себе свободу и право на труд и на ученье. Счастливого им пути.

Аджар **ИБРАГИМОВ**

По страницам иностранной печати

Спор вокруг фестиваля

Французская печать уделила большое внимание фильмам, показанным на Каннском фестивале.

Еще в дни фестиваля, да и по его окончании, газеты и журналы самых различных направлений высоко оценили художественные достоинства советских фильмов, входивших в программу фестиваля.

Приведем несколько кратких выдержек.

«Десять минут оваций свидетельствовали об удовлетворении публики. «Баллада о солдате» — еще одно новое чудо русского кино, которое благодаря своей лиричности и чистоте трогает даже самых пресыщенных циников» («Экспресс»).

«Этот фильм прекрасен, как цветок, он терзает душу, как плач ребенка... Много будет пролито слез над «Балладой о солдате» («Франс суар»).

«Выдающийся фильм, сыгранный с тактом и блистательно снятый»,— пишет Жан-Жак Готье в «Фигаро».

«Баллада о солдате» дала нам урок свежести, сердечной взволнованности, искренности»,— писал Мишель Обриан в «Пари пресс».

«Потрясенные гости и участники фестиваля приветствовали «Балладу о солдате». Не надо быть пророком, чтобы предсказать, что этот значительный фильм окажется в списке достойно отмеченных на фестивале» («Юманите»).

«Поразительный шедевр, который ошеломил, привел в восторг и рядовых зрителей и эстетов, уверил их в том, что они присутствуют при рождении еще одного монумента седьмого искусства» («Орор»).

«Баллада о солдате» — волнующая поэма, пронизанная волей к жизни,— восхищается Жаклин Фабр в «Либерасьон».— Фильм очень высокого класса, больших технических достоинств, потрясающей правды и лиризма».

«Баллада о солдате» стоит на том же высоком уровне, что и «Судьба человека». Это рассказ прозрачный и простой, взволнованный и глубоко человечный. Режиссер отдал своему произведению много сердца. Все мы помним картину «Сорок первый». Его автор оправдал большие надежды, которые мы на него возлагали. Он сумел создать обобщенный, гуманный и глубоко поэтичный образ русского юноши, погибшего на войне»,— говорится в рецензии газеты «Патриот». Эта газета и многие другие, считая «Балладу» одной из лучших картин, отмечают, что она была наиболее тепло встречена публикой.

С большим успехом прошел и второй советский фильм «Дама с собачкой».

«Необычайны и сдержанность диалога (здесь паузы порой многозначительнее слов), и само повествование (в котором нет обычных драматических эффектов), и игра актеров (благодаря исключительной собранности Баталова и молодой Ии Саввиной), и съемка, осуществленная выдающимся оператором Москвиным,— перечисляет достоинства фильма Жорж Садуль.— «Дама с собачкой»— прославленный рассказ Чехова—экранизирован со сдержанной силой и внутренним напряжением».

Большинство зрителей и критиков, присутствовавших на фестивале, было уверено, что высшую награду получит фильм «Баллада о солдате». Но эти ожидания оказались обманутыми. Ряд газет прозрачно намекает на то, что на жюри был произведен нажим извне, с тем чтобы не допустить присуждения «Золотой пальмовой ветви» советскому фильму.

Не отрицая достоинств фильма Феллини «Сладкая жизнь», отмеченного первой премией, многие газеты выражают откровенное недовольство решением жюри, считая его недостаточно объективным.

«Весьма прискорбно, что столько мудрых голов, собравшихся под началом Жоржа Сименона, пришли лишь к «черно-белому» решению, достойному лучших традиций прежних радикал-социалистов...» — пишет Эмиль Бретон в «Ла Марсельез». (Его выражение «черно-белое» решение, видимо, надо понимать, как русское «всем сестрам по серьгам».)

«Тут снять шляпу и поклониться, там поцеловать ручку, реверанс направо, рукопожатие налево — словом, попытка удовлетворить всех; и даже тот, кто не попал в список награжденных, оказался там едва ли не на самом почетном месте,— продолжает критик «Ла Марсельез».— Наконец, не была присуждена премия за лучшее исполнение мужской роли, и можно лишь задать вопрос: почему Богумил Кобиела не имел права на такую честь за участие в фильме «Продается удача» («Косоглазое счастье»)?»

«Конечно, жюри фестиваля было трудно удовлетворить и публику, и критику, и профессиональных кинематографистов. Но никто не ожидал столь

явных ошибок жюри,— пишет «Либерасьон».— Пусть «Сладкая жизнь» получила «Золотую пальмовую ветвь»... Мало кто возразит против этого и многие будут удовлетворены этой звонкой пощечиной Ватикану... Но то, что специальной премией одновременно отмечена и японская картина «Кадзи», нелепости и крайности которой позабавили публику и критику, способно вызвать лишь смех.

Премия за лучшее исполнение женской роли (совместно) Мелине Меркури и Жанне Моро, видимо, присуждена за высокую технику, за «акробатику» в игре, а не за сдержанность, тонкость и такт, которые, к примеру, показали англичанка Мери Юр в роли Клары Дауэс в «Сыновьях и любовниках» или молодая советская актриса Ия Саввина в «Даме с собачкой».

Наконец, премия «за лучший отбор фильмов на фестиваль», присужденная СССР за его две картины «Баллада о солдате» и «Дама с собачкой», означает едва прикрытое извинение. Политические обстоятельства повлияли на некоторых членов жюри, которые были готовы проголосовать за «Балладу о солдате».

В еженедельнике «Леттр франсэз» помещена статья Жоржа Садуля под весьма недвусмысленным заголовком — «...На замечательном фестивале — парадоксальные премии».

«Естественно, всех удовлетворить нельзя. Но список премий в Канне вызвал единодушное недовольство всех»,— пишет Садуль.

Критик удивлен многим: и присуждением премии японскому фильму, и упоминанием о далеко не лучшей картине Ингмара Бергмана, и премией Жанне Моро за роль, сыгранную ниже возможностей актрисы.

Задолго до начала фестиваля парижская пресса сообщала, что в Канне будет показано немало эротических фильмов и вкратце излагала «скандальные» сюжеты.

«Бельгия — кто бы мог предвидеть!— присылает историю чересчур нежной привязанности брата и сестры, отдыхающих на пляже. Шведский фильм, под которым стоит имя Ингмара Бергмана, расскажет историю изнасилования и убийства молодой девушки тремя пастухами. Фильм называется «Источник». И наконец, японский фильм «Кадзи», заставивший содрогнуться г-жу Деланней, переводчицу текстов фестиваля»,— так писала обо всех этих картинах «Либерасьон»

«Кажется, никогда еще не говорили о любви таким странным образом»— озаглавила один из своих фестивальных обзоров «Франс суар». Пресса сообщает, что фильм японского режиссера Кон Ицикава «Кадзи», отмеченный на фестивале премией «за смелость сюжета», вызвал во время демонстрации общее веселье зала. «Какими странными сексуальными страстями должен страдать сценарист этой невольно комедийной вещи?»— риторически вопрошает критик Жаклин Фабр («Либерасьон»).

Весьма противоречивые отзывы вызвал фильм Антониони «Приключение», который некоторые критики называют «самым современным» фильмом фестиваля.

Сюжет его таков. Дочь дипломата Анна и ее возлюбленный в компании друзей отправляются в увеселительную прогулку по морю. На острове во время купания девушка бесследно исчезает. Несчастный случай? Самоубийство? Бегство? Неизвестно. Ее возлюбленный вместе с подругой Анны отправляются на поиски исчезнувшей девушки. Во время этого путешествия всепоглощающая страсть обуревает мужчину и женщину. Они уже не ищут Анну. Ни на минуту не задумываясь, он меняет Анну на эту женщину. Потом на другую, третью... «В этой истории ничто не начинается и ничто не кончается»,— пишет «Леттр франсэз», называя создателя «Приключения» одним из крупнейших режиссеров современности.

Однако любовные сцены этого фильма поразили даже испытанных зрителей своей натуралистичностью, близкой к порнографии. Газеты не могут скрыть, что фестивальные зрители особенно бурно протестовали против решения жюри премировать этот фильм. Его демонстрация сопровождалась смехом, протестующими выкриками, свистом.

Как один из положительных итогов фестиваля критика отмечает тот факт, что с экрана прозвучала отповедь расизму. В этом плане пресса одобрительно отозвалась о мексиканской картине «Молодая девушка», одном из лучших произведений талантливого режиссера Луиса Бюнюеля. «Эта полемика против расизма, против его несправедливости и зверств меня очень взволновала,— писал Жорж Садуль.— Достоинство произведения — в его глубокой человечности, в ясности повествования и в скупой изобразительной манере оператора Габриеля Фигероа».

Несомненной удачей считают многие критики и другой мексиканский фильм —«Макарис» Робера Гавальдона, сделанный по старинным сказаниям о бедном дровосеке, заключившем договор со Смертью и получившем дар излечивать больных. Роль Макариса с подлинно народным юмором играет Игнасио Лопес Тарсо.

Т. К.

Встреча с французскими кинематографистами

Недавно советские киноработники принимали у себя представителей французской «группы тридцати», объединяющей, как известно, многих режиссеров и операторов, связанных с производством короткометражных фильмов.

Впервые члены этой группы побывали у нас в 1957 году, когда на фестивале французских короткометражек были показаны такие мастерские их работы, как «Красный шар» Альберта Ламориса, «Пантомимы» и «Городской сад» Поля Павьо, «В мире безмолвия» Жана Ива Кусто, и многие другие.

За минувшие годы контакт кинематографистов двух стран стал прочной традицией. Прошлым летом в Париже побывали И. Копалин, Б. Долин, И. Иванов-Вано. В начале лета к нам в гости приехали три ветерана «группы тридцати» Марсель Ишак (автор известных фильмов об альпинизме), Жан Видаль (с одной из его документальных кинобиографий — «Эмиль Золя» — мы познакомились на конгрессе научно-популярных фильмов) и Поль Гримо (его мультфильм «Игрушечный солдатик» был показан в первый приезд «группы тридцати»).



Марсель Ишак

Представленные московским кинематографистам почетным членом «группы тридцати» Сергеем Юткевичем (кстати, автором единственной теоретической работы, обобщающей ценный творческий опыт французских энтузиастов малой формы), гости после теплых слов дружбы и привета показали собравшимся большую программу фильмов.

Те, кто присутствовал на длившемся несколько вечеров творческом отчете «группы тридцати», по достоинству оценили своеобразие «Полуденных звезд» — нового, во многом неожиданного киноочерка Марселя Ишака об альпинистах, веселую изобретательность Поля Гримо в полнометражной мультикомедии «Пастушка и трубочист» и умелое использование документов, памятников, картин и реликвий Жаном Видалем в ленте «Король-солнце».

Фильмы «Море и дни» Реймона Вожеля и Алена Каминкера, «Конец одной пустыни» Роберта Менегоза дали наглядный пример, какими увлекательными и выразительными могут быть кинорассказы о людях труда и их борьбе со стихиями.

Новаторское использование мультипликации продемонстрировали Анри Грюэль и Ян Леница в короткометражках «Атом, который хочет вам добра» и «Господин Голова».

Нельзя не упомянуть и таких работ, как «Люди в небе» Жан-Жака Лангпена и Андре Сюйра — удивительном опыте съемки свободного полета парашютистов, а также фильм «Красавец Париж» братьев Преверов, оригинально сопоставивших Париж двадцатых годов и наших дней.

Показанная программа углубила интерес советских киноработников к деятельности участников «группы тридцати». На студиях, в Доме кино и на прессконференции в Оргкомитете Союза работников кинематографии СССР гости подробно рассказали о деятельности всего своего объединения и отдельных его членов.

— Сейчас «группа тридцати» насчитывает около ста пятидесяти членов, — говорит Ж. Видаль, — но, как и в дни своего основания, ставит первейшей своей задачей борьбу за существование короткометражных фильмов и право их авторов на творческую независимость.

— И сейчас, — добавляет М. Ишак, — нам все еще трудно найти продюсеров, которые согласились бы финансировать работу над небольшим фильмом.



Поль Гримо



Жан Видаль

В последние годы некоторые члены «группы тридцати» выступили со своими первыми полнометражными художественными фильмами. Ален Рене, автор известных короткометражек «Ночь и туман», «Герника» и других, снял нашумевший фильм «Хиросима — моя любовь». Поль Павьо создал интересный фильм «Панталаскас».

Какие бы фильмы ни показывали члены «группы тридцати», будь они в две, шесть или восемь частей, их обычно отличает высокий гуманизм, поиски яркой, выразительной, доходчивой художественной формы.

Переписка с читателями и зрителями

О дозволенном и недозволенном в искусстве

Многие зрители, делящиеся с редакцией нашего журнала своими впечатлениями о просмотренных картинах, задают вопрос: где проходит граница между «приличным» и «неприличным» в искусстве? Ряд читателей справедливо отмечают, что некоторые режиссеры, угождая мещанским вкусам и подражая дурным зарубежным образцам, стараются снять — без всякой художественной необходимости — полуобнаженную актрису, интимную сцену и т. д. Действительно, такие случаи нередки. Дурной признак проникновения обывательщины в кинематографию!

Но есть зрители, протестующие вообще против всякой любовной сцены, и нагота в любом случае кажется им чем-то неприличным. Есть зрители-ханжи, а ханжество также является разновидностью мещанства; есть и зрители со слабо развитым эстетическим вкусом, не понимающие, что и любовная сцена, и супружеская постель, и многое другое, упоминаемое как «недопустимое», является на самом деле естественным предметом искусства в руках подлинного художника.

С такими зрителями, которые, вероятно, были бы готовы запретить многие страницы Толстого и Шолохова, — надо поспорить.

Зрительница К. Бражникова с самыми лучшими намерениями прислала нам письмо, в котором резко отзывается о фильмах, где появляются «полуголые тела женщин».

Редакция попросила ответить К. Бражниковой кандидата философских наук Л. Столовича.

Уважаемая товарищ Бражникова!

Я с большим интересом прочел Ваше письмо, в котором Вы искренне и взволнованно ставите вопрос о нравственном значении киноискусства. Подходите Вы к этому вопросу с несколько неожиданной стороны: в какой мере артисты, снимающиеся в кино, могут обнажать свое тело? Почему я назвал эту сторону вопроса неожиданной? Потому что наша кинокритика никогда не касается ее, по всей вероятности, считая это делом такого вкуса, о котором не спорят.

Вы пишете в своем письме:

> «Мне хочется сказать несколько слов о всех кинокартинах, где режиссеры раздевают и спать укладывают своих актеров. Ну что это за моду взяли, такую вульгарщину показывать в кино. Вы же знаете, товарищи режиссеры, кинокартины смотрят и старики и дети. Поймите, товарищи режиссеры, это страшно не нравится 70 процентам зрителей — красивые ночные сорочки и полуголые тела женщин. Вот, например, в кинокартине «Накануне» героиня не раздевается, не показывает свои голые ноги, не обнажает грудь, и нисколько от этого не стала хуже. Наоборот, она была прекрасна, чиста, скромна. Так почему же, товарищи режиссеры, вы так безнравственно относитесь к жизни? Или вы думаете, что сейчас уже нет скромных женщин и мужчин?.. Мы просили бы вас: пожалуйста, прекратите это безобразие, серьезно относитесь к искусству и к своему труду. Обдумывайте и обтачивайте каждое слово, каждое движение артистов в кино — их смотрят миллионы. Ну, а безнравственным людям можно посоветовать ходить летом на пляж. И пусть они там получают удовольствие, сколько им захочется».

Конечно, если героиня фильма раздета только для того, чтобы показать зрителям ночную сорочку, или просто потому, что «так бывает в жизни», или для создания острой «пикантной» ситуации,— это плохо. Плохо, как все то, что бессмысленно или имеет дурной смысл.

И дело не просто в том, что показывается что-то «недозволенное», «неприличное». Иногда считают, что натурализм заключается вообще лишь в воспроизведении не подлежащего широкой огласке, неприличного.

— Фу, какая гадость, какой натурализм! Нашли, о чем показать фильм! Об уборной! — восклицал один зритель, выходя из кинотеатра, где демонстрировалась кинокомедия «Скандал в Клошмерле».

Я искренне пожалел этого зрителя, который в острой сатире на буржуазное общество ничего не увидел, кроме уборной! Уборная в фильме действительно показана. Вокруг нее идет ожесточенная борьба между «демократами» и консерваторами, в которую вмешиваются правительство и войска и на фоне которой развертываются убийственные по сатирической остроте типы и нравы Клошмерля, ставшие нарицательными. И это натурализм?!

Грубый натурализм возникает тогда, когда художник относится к действительности по принципу, который Салтыков-Щедрин метко определил следующим образом: «Вижу забор — говорю: забор; вижу поясницу — говорю: поясница». Такого рода натурализм смакует случайное, несущественное (независимо от того, «приличное» оно или «неприличное») и тем искажает картину действительности, извращает жизнь, выдавая случайное за необходимое, несущественное за существенное, неглавное за главное.

Одной из разновидностей вульгарного натурализма является порнография, лежащая вообще за пределами искусства. Порнография и антиэстетична и безнравственна. Она выражает грязную чувственность, прославляет разврат, низводит человека до уровня животного. Но именно поэтому порнография получила широкое распространение в реакционном буржуазном искусстве. По словам В. И. Ленина, буржуазная публика требует от художника «порнографии в рамках и картинах, проституции в виде «дополнения» к «святому» сценическому искусству». Очень хорошо аморальную и антиэстетичную сущность такого рода «искусства» раскрыл Н. С. Хрущев во время встречи с лидерами американских профсоюзов: «Когда мы были в Голливуде, нам показали танец «канкан». В этом танце девушкам приходится задирать юбки и показывать заднее место, и этот танец приходится исполнять хорошим, честным артисткам. Их заставляют приспосабливаться ко вкусам развращенных людей. У вас это будут смотреть, а советские люди от этого зрелища отвернутся. Это порнография. Это культура пресыщенных и развращенных людей. Показ подобных фильмов у вас называется свободой. Нам такая «свобода» не подходит. Вам, очевидно, нравится «свобода» смотреть на заднее место. А мы предпочитаем свободу думать, мыслить, свободу творческого развития».

Порнография чужда самому духу искусства социалистического реализма, непримиримого ко всякого рода натурализму. Проявление ее хоть в малейшей степени вызывает омерзение, как всякая пошлость.

Но можно ли рассматривать как порнографию всякое изображение в искусстве обнаженного тела? Есть люди, которые искренне стыдятся ходить в Эрмитаж, так как там в живописи и скульптуре много изображений обнаженных людей. «Комсомольская правда» писала о том, как декан одного пединститута приказал вынести или по крайней мере прикрыть копию скульптуры «Венера Милосская». Это той самой Венеры Милосской, восприятие которой дает ощущение «счастия быть человеком», как об этом писал Г. Успенский!

Вот Вы пишете: «Ну, а безнравственным людям можно посоветовать ходить летом на пляж. И пусть они там получают удовольствие, сколько им захочется». Спору нет, безнравственный человек найдет пищу своему «воображению» на пляже, как, впрочем, и на улице. Персонаж одного анекдота говорит, что неприлично ходить по улице, потому что люди под одеждой все равно голые. В своем письме Вы как пример высоконравственного образа приводите Елену из кинофильма, снятого по роману Тургенева «Накануне». А вы знаете, что, когда появился роман Тургенева, нашлись такие «высоконравственные» особы, которые стали утверждать, будто сцена прихода Елены к Инсарову может иметь дурное влияние на нравственность, возбуждает нечистые мысли?! Как убийственно метко охарактеризовал этих особ Н. Добролюбов, когда писал им в ответ: «Но не для этих людей — искусство и поэзия, да не для них и истинная нравственность. В них все претворяется во что-то отвратительно-нечистое».

Можно ли вообще считать восприятие красоты человеческого тела уделом безнравственных людей? Разве были безнравственны великие живописцы и скульпторы, которые создали, по образному выражению А. Луначарского, «настоящие гимны человеческому телу»? Нет и нет! Выражение эстетического отношения к человеческому телу, по существу, глубоко нравственно, ибо эстетическое отношение облагораживает человека, подымает его над биологическими инстинктами.

Как должно поступать киноискусство при изображении человеческого тела?

Неправильно было бы делать вывод, что вообще

Календарь ИСТОРИИ КИНО



«ПЭПО»

1935 ГОД

Создатель фильма «Пэпо», вышедшего на экраны страны двадцать пять лет назад, Амо Бек-Назаров начал работать в кино в 1914 году. Первоначально Бек-Назаров выступал как «трюковой» актер, затем исполнял роли салонных героев. Он играл в фильмах с такими красноречивыми названиями, как «Опасный возраст», «Жертва вечерняя», «Люди знойных страстей» и т. д. Его называли кандидатом в «короли экрана». Газеты помещали портреты Бек-Назарова рядом с портретами прославленных актеров кино — Мозжухина, Максимова и Полонского.

После Октябрьской революции Бек-Назаров едет в Грузию, где ставит картины «У позорного столба» (1923), «Пропавшие сокровища» (1924) и «Натэлла» (1926).

В 1926 году Бек-Назаров начал работать в Армении. Здесь талант его проявился наиболее полно. Он ставит фильмы «Намус» (1926) и «Зарэ» (1927), где просто и сурово, без всякого любования «восточной экзотикой» говорилось о жестоких обычаях старины, о бесправном положении женщин в дореволюционном Закавказье. Самой крупной работой Бек-Назарова в этот период был фильм «Хас-пуш» (1928), посвященный восстанию иранских бедняков, крестьян и ремесленников во второй половине XIX века. Фильм получил высокую оценку в советской и зарубежной прессе. Сердечное поздравление его создателям прислал Анри Барбюс. Он писал: «...Я наслаждался композицией, динамикой картины, гармонией ансамбля, всей красочностью и силой жизни, наполняющими этот фильм... С глубокой искренностью, воодушевленный творчеством настоящих артистов и настоящих революционеров, я выражаю мой восторг кино Армении».

В основу «Пэпо» — первого армянского звукового фильма — положена одноименная пьеса классика армянской драматургии Габриеля Сундукяна. Много истинно народного юмора заключено в этом фильме. Его герои остроумны, интонации жизнерадостны, изобразительное решение фильма отличается удивительной сочностью.

Творчески подойдя к экранизации, Бек-Назаров не просто следовал за сюжетом пьесы, но стремился средствами кино раскрыть ее внутренний художественный образ. Режиссер писал, что он шел «по линии не столько переделок пьесы, сколько ее дальнейшей разработки», стремясь заострить конфликты, ярко показать антагонизм между героем из народа — Пэпо и богачом Зимзимовым.

В пьесе действие в основном сконцентрировано в домах Пэпо и Зимзимова. В картине же разворачивается широкая панорама жизни армянских кварталов Тифлиса.

Готовясь к постановке, режиссер говорил, что он собирается создать актерскую картину. Заслуга Бек-Назарова состоит в том, что он, предоставив полную свободу актерам, широко пользуется новаторскими приемами в области монтажа, изображения, звукозаписи. Сильное впечатление оставляют эпизоды в церкви, когда Кекел узнает, что жених отказался от нее. Девушка выбегает из церкви на улицу. На всем протяжении ее длительного пробега она ощущает на себе злые, насмешливые взгляды. Все громче в ушах ее звучат слова сплетни, все быстрее, отчаяннее становится ее бег.

Изумительно мастерство актеров, снимавшихся в картине, — А. Аветисяна (Зимзимов), Г. Нерсесяна (Пэпо), А. Хачаняна (Дарчо), Н. Манучарян (сваха), Асмик Акопян (мать Пэпо) и других. Эти выдающиеся театральные актеры, умело воспользовавшись возможностями кино, мастерски воссоздали образы пьесы Сундукяна.

«Пэпо» — подлинно национальный фильм. Дело не только в материале и отлично поставленных и исполненных танцах и песнях (композитор А. Хачатурян). Национальный колорит здесь сохранен в каждой интонации, в каждом нюансе, во всей атмосфере фильма. Это ощущается в сочетании драматизма и юмора, порой тонкого, порой грубоватого, близкого к буффонаде. Это ощущается и в характере декораций (художники В. Сидамон-Эристов, С. Сафарян), в ясной и вместе с тем оригинальной по композиции фотографии (оператор Д. Фельдман).

В наши дни картина «Пэпо» сохраняет свою ценность как жизнерадостная, остроумная комедия, построенчая на остром социальном конфликте.

И. Сосновский

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Ровесник века», 10 ч.

Авторы сценария: Ю. Дунский, В. Фрид; постановщик С. Самсонов; оператор М. Дятлов; художники: С. Воронков, И. Новодережкин; режиссер Е. Народицкая; композитор Н. Крюков; звукооператор И. Майоров. Комбинированные съемки: оператор П. Маланичев; художник Ф. Красный.

В ролях: Иван Ермаков — Н. Лебедев, М. И. Калинин — В. Соловьев, Муромцев — Г. Юдин, Гуляев — Ю. Саранцев, Аня — М. Володина, Дуся — Л. Шагалова, Бутягин — П. Савин, Валя — Л. Пирогова, Владик — В. Безручко, Татищев — Г. Шпигель, председатель ВСНХ — Б. Терентьев, Тамаз — С. Хатиашвили, Ладо — К. Кавсадзе.

В эпизодах: И. Александров, В. Ананьина, А. Бахарь, Б. Битюков, Е. Быкадоров, Л. Борисов, В. Владимирова, Н. Емельянов, А. Карпов, Е. Кудряшов, Д. Нетребин, В. Рэнин, А. Строев, П. Соболевский, В. Шнеерсон, Толя Мухин, Таня Халецкая.

•

«Русский сувенир», 11 ч., цветной.

Автор сценария и постановщик Г. Александров; оператор Г. Айзенберг; художники: М. Богданов, Г. Мясников; композитор К. Молчанов; текст песен Е. Долматовского; звукооператор Е. Кашкевич; режиссеры: Ф. Солуянов, И. Петров. Комбинированные съемки: оператор Г. Шимкович; художник В. Голиков.

В ролях: Варвара Комарова — Л. Орлова, Джон Пиблс — Э. Гарин, Эдлай Хантор Скотт — А. Попов, Гомер Джонс — П. Кадочников, графиня Пандора Монтези — Э. Быстрицкая, доктор Адамс — А. Барушной.

В эпизодах: В. Авдюшко, Г. Бударов, А. Будницкая, В. Березко, Н. Бельды, А. Веденкин, В. Гафт, Э. Геллер, А. Зуева, Л. Золотухин, И. Каширин, Б. Новиков, Е. Поисова, И. Рудакова, П. Савин, А. Соловьев, С. Харитонова, Л. Яковлева, В. Яковлев.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Кровь людская — не водица» (по мотивам одноименного романа М. Стельмаха), 9 ч., цветной.

Авторы сценария: М. Стельмах, Н. Макаренко; постановщик Н. Макаренко; оператор В. Верещак; режиссер Н. Сергеев; художник О. Степаненко; композитор А. Свечников; думы композитора П. Майбороды; текст песен А. Николенко; звукооператор Н. Авраменко. Комбинированные съемки: оператор Т. Чернышева; художник В. Дубровский.

В ролях: Мирошниченко — Е. Бондаренко, Нечуйвитер — Г. Осташевский, Тимофий Горицвит — А. Соловьев, Галина — К. Шмаринова, Данило Пидопригора — Л. Тарабаринов, Мирон Пидопригора — Н. Талюра, Александр Пидопригора — Ф. Ищенко, Фесюк — П. Весляров, Палилюлька — А. Король, Марийка Бондарь — П. Куманченко, Поликарп Сергиенко — А. Срибный, Варчук — А. Гашинский, Сичкарь — Д. Козачковский, Погиба — А. Гай, Бараболя — В. Дальский, Дмитро Горицвит — С. Брусиловский, Степан Кушнир — И. Покора, старый Горицвит — М. Хорош, Иванишин — Н. Пишванов, слепой Андрийко — Д. Гнатюк.

В эпизодах: А. Ануров, К. Артеменко, П. Белоконь, С. Гащук, Я. Гребенюк, А. Давиденко, В. Дашенко, И. Дзюба, Б. Ивченко, Е. Коваленко, И. Кононенко, Е. Литвиненко, Ю. Максимов, А. Мовчан, Н. Морокин, О. Ножкина, Ю. Остапенко, Р. Пироженко, А. Райданов, Л. Рекеда, В. Смоляк, Г. Тесля, Л. Хоролец, В. Черняк, В. Шевченко, В. Янпавлис.

•

«Верховина, мати моя» (фильм-концерт), 4 ч., цветной.

Сценарный план и постановка А. Народицкого; операторы: И. Шеккер, А. Ананасов; консультант композитор В. Гомоляка; звукооператоры: Н. Авраменко, Н. Трахтенберг; художники: М. Липкин, Г. Нестеровская; балетмейстер А. Опанасенко; хормейстер Н. Данкулинец; художественный руководитель М. Кречко.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«Весенние грозы», 10 ч.

Автор - постановщик Н. Фигуровский; главный оператор В. Окулич; художник В. Богомолов; композитор В. Оловников; текст песен А. Русака; звукооператор Н. Веденеев.

В ролях: Ольга — Р. Гладунко, Галина — Е. Козырева, Ковалев — Д. Орлов, Виктор — Н. Малишевский, Боровская — Т. Трушина, Зайчук — А. Адоскин, профессор — Л. Рахленко, Костя — Ю. Сидоров, иностранный ученый — Е. Карнаухов, помреж — В. Светлов.

В эпизодах: А. Бурцева, М. Зинкевич, Н. Парфенов, Л. Синицицкая, С. Цейц, Т. Макарова, Г. Глебко.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«На пороге жизни» (по рассказу Г. Чиковани), 9 ч., цветной.

Автор сценария Ю. Кротков; режиссер-постановщик К. Пипинашвили; главный оператор Г. Челидзе; главный художник Р. Миршашвили; режиссер Г. Гуния; композитор А. Мачавариани; текст

песен М. Поцхишвили; звукооператор Р. Кезели.

В ролях: Мзия — Лейла Абашидзе, Ладо — Отар Хатиашвили, Элгуджа — Гоча Абашидзе, Шалва — Акакий Хорава, Верико — Дудухан Церодзе, Георгий — Давид Дзигуа, Автандил — Ираклий Учанейшвили, Нателла — Тина Сепертеладзе, Нинука — Цисана Геловани, Мими — Мери Ломидзе, Раиса — Нана Магалашвили, агроном — Рамаз Чхиквадзе, Теймураз — Нодар Пипинашвили, Тасо — Читолия Чхеидзе, Иване — Михаил Урушадзе, Нико — Тенгиз Амиранашвили.

●

«День последний, день первый», 8 ч.

Авторы сценария: С. Долидзе, Е. Агранович; постановщик С. Долидзе; главный оператор Л. Пааташвили; режиссер В. Швелидзе; художники: Г. Гигаури, К. Хуцишвили; композитор Д. Торадзе; звукооператор В. Долидзе. Комбинированные съемки: оператор Ш. Киладзе.

В ролях: Георгий — С. Закариадзе, Ламара — Б. Мирианашвили, Важа — М. Горгиладзе, профессор — А. Васадзе, Тамара — Д. Жоржолиани, Леван — О. Кобеидзе, художник — В. Авалиани, вор — Г. Чохонелидзе, директор завода — Г. Ткабладзе, сталевар — Г. Тохадзе, жена сталевара — М. Чахава, врач — М. Цулукидзе.

В эпизодах: А. Апхаидзе, Э. Апхаидзе, Д. Данелия, Э. Жордания, М. Канделаки, А. Омиадзе, К. Саканделидзе, А. Тоидзе, И. Хвичия, Р. Чхиквадзе.

КИНОСТУДИЯ «КАЗАХФИЛЬМ»

«Дорога жизни», 8 ч., цветной.

Авторы сценария: К. Сиранов, Д. Тарасов, режиссер-постановщик К. Абусеитов; главный оператор А. Фролов; художник Р. Сахи; композиторы: А. Зацепин, Е. Рахмадиев; звукооператор В. Левкович.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа А. Шаргородский.

В ролях: Оспан — Ы. Нагайбаев, Хадиша — З. Шарипова, Борис — П. Филиппов, Игнатов — В. Ахромеев, Хаким — С. Телгараев, Сарсен — К. Бадыров, Ережеп — К. Жандарбеков, Исабек — А. Шанин, Пименов — Н. Банковский.

В эпизодах: Е. Умирзаков, М. Сездыков, Г. Самойлин, В. Мельников, С. Аманбеков, А. Кенжеков, К. Жаркенбаев, В. Марченко.

Роли дублируют: Л. Гурова, П. Кашлаков, С. Гурзо, М. Дубрава, Н. Кузьмин, Е. Копелян, Н. Гаврилов, Е. Григорьев, В. Волчик.

ТАЛЛИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«В дождь и в солнце», 9 ч.

Автор сценария Э. Раннет; постановщик Г. Раппапорт; оператор Ю. Фогельман; художник Р. Раамат; режиссер Р. Касесалу; композитор Э. Тамберг; песни В. Ояхяэр; звукооператор Р. Сабсай.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа С. Гиппиус, звукооператор дубляжа А. Волохова.

Роли исполняют и дублируют: Яак Рийт — Яан Сауль (дублирует А. Суснин), Анне-Май — Эва Мурниеце (И. Давыдова), Лисси — Лариса Лужина, Виктор — Микк Микивер (И. Ефимов), Андрей — Янус Оргулас (С. Фесюнов), Рауль — Рейн Ольмару (Е. Барков), Роман — Николай Сличенко, Кюллики — Майла Рястас (Ж. Сухопольская), Артур — Лемнит Антон (В. Матвеев).

ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Силы мира победят», 2 ч., цветной.

Монтаж режиссера И. Копалина; операторы С. Киселев, Ю. Монгловский; текст Ю. Каравкина.

О пребывании Н. С. Хрущева в Париже в связи с совещанием глав правительств четырех держав.

●

«Н. С. Хрущев в Берлине», 1 ч.

Режиссер И. Копалин; операторы: Ю. Монгловский, С. Киселев; текст В. Беликова.

●

«Встреча с Францией», 8 ч., цветной.

Режиссер С. Юткевич; операторы: Д. Каспий, В. Киселев, В. Трошкин; текст Г. Кублицкого.

О пребывании Н. С. Хрущева во Франции.

●

«Провокаторы разоблачены», 2 ч.

Режиссер Н. Соловьева.

Спецвыпуск о пресс-конференции в связи с нарушением американским самолетом государственной границы СССР

●

«Футбол Польша — СССР», 1 ч.

Режиссер Б. Вейланд; операторы: Л. Максимов, И. Михеев, К. Пискарев, Н. Соловьев, Е. Федяев, А. Щекутьев; текст Г. Блинова.

●

«На страже границ», 2 ч.

Автор сценария В. Кукушкин; режиссер А. Лебедев; оператор П. Касаткин; текст Л. Браславского.

О советских пограничниках.

●

«Гости из Ганы в Советском Союзе», 2 ч.

Режиссер М. Славинская; операторы: А. Истомин, И. Михеев, Я. Гринберг, С. Масленников; текст Л. Браславского.

«Москва первомайская», 2 ч., цветной.

Режиссеры: И. Сеткина, И. Венжер.

●

«Праздник дружбы», 1 ч.

Режиссер Л. Варламов; операторы: А. Зенякин, А. Сологубов; текст Ю. Смирновского.

О праздновании 15-летия освобождения Праги от немецко-фашистских захватчиков.

●

«Праздник в Того», 2 ч., цветной.

Монтаж режиссера М. Трояновского; операторы: А. Крылов, Л. Максимов; текст В. Горохова.

Об образовании нового африканского государства Того.

●

«В честь национального праздника Венгрии», 1 ч.

Режиссер В. Софронов; операторы: Г. Земцов, А. Савин, В. Цитрон; текст Л. Золотаревского.

●

«Они водрузили знамя Победы», 2 ч.

Авторы сценария: Б. Добродеев, К. Славин; режиссер Л. Данилов; оператор К. Сугинт.

О героях штурма Берлина, водрузивших знамя Победы над рейхстагом.

●

«На древней земле Междуречья», 2 ч., цветной.

Монтаж режиссера М. Трояновского; операторы: П. Опрышко, Г. Земцов; текст В. Горохова.

О пребывании А. И. Микояна в Иракской республике.

●

«Деловые люди США в СССР», 2 ч.

Режиссер С. Репников; операторы: А. Листвин, П. Опрышко, И. Сокольников; текст Л. Колмановского.

«Мастера дагестанского искусства в Москве», 2 ч.

Режиссер О. Подгорецкая; операторы: Ю. Монгловский, А. Хавчин, стихи Расула Гамзатова; текст Э. Бахраха.

•

«Сельская Третьяковка», 1 ч., цветной. Режиссер А. Левитан; оператор Г. Епифанов; автор дикторского текста Л. Золотаревский.

•

«Рейс 967», 1 ч.

Автор сценария В. Гейман; автор-оператор И. Грек; текст А. Злобина.

О депутате Верховного Совета СССР Герое Социалистического Труда П. Шолкине.

•

«На Пятой сессии Верховного Совета СССР», 2 ч.

Монтаж режиссера М. Трояновского.

•

«На переднем крае жизни», 2 ч.

Автор сценария В. Осьминин; режиссер Н. Соловьева; операторы: М. Прудников, В. Копалин, Ю. Егоров.

О советской печати.

•

«Женщины мира» (Международная встреча в Копенгагене), 2 ч.

Режиссер С. Гуров; операторы: Г. Монгловская, О. Рейзман; текст Л. Перцовой.

•

«Живопись Великобритании», 2 ч., цветной.

Режиссер З. Фомина; оператор Е. Ефимов; текст Е. Рысс.

•

«Всеволод Вишневский», 2 ч.

Автор сценария А. Марьямов; режиссер В. Катанян; оператор С. Гусев.

О выдающемся советском писателе Вс. Вишневском.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Мы никогда не забудем», 2 ч.

Режиссер А. Минкин; операторы: А. Иванов, Ю. Лебедев, Н. Бородин; текст В. Гурвича.

О судебном процессе над группой изменников Родины, перешедших в годы Великой Отечественной войны на сторону фашистов.

•

«На стапелях Адмиралтейского», 1 ч.

Режиссер Н. Комаревцев; операторы: Ф. Овсянников, О. Лучинин.

Об истории отечественного судостроения.

ИРКУТСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Лопсанчан — сын Тувы», 1 ч.

Сценарный план Д. Озолина, А. Розина; режиссер А. Розин; оператор Д. Озолин.

О тувинском чабане О. Лопсанчане.

РОСТОВСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Тульские оружейники», 1 ч.

Автор сценария А. Никифоров; режиссер М. Плоскин; оператор В. Рыбкин.

•

«Ценой труда», 1 ч.

Автор сценария и режиссер Л. Мазрухо; оператор Б. Маневич.

О Герое Социалистического Труда депутате Верховного Совета СССР доярке Е. И. Тазенковой.

КУЙБЫШЕВСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Начало большого похода», 2 ч.

Автор сценария и режиссер В. Кагарлицкий; операторы: А. Сухов, А. Ткаченко, С. Хмелев.

О подъеме культуры колхозного села.

НИЖНЕ-ВОЛЖСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Рассказ о Вере Рыбачек», 1 ч.

Автор сценария и режиссер В. Тюхменев; оператор Д. Ибрагимов.

О Герое Социалистического Труда доярке В. Рыбачек.

КИНОСТУДИЯ «ТУРКМЕНФИЛЬМ»

«Твои глаза», 2 ч.

Автор сценария: А. Белянинов; режиссер Я. Сеидов.

О борьбе с трахомой.

ФРУНЗЕНСКАЯ СТУДИЯ

«Рядом с нами», 1 ч.

Авторы сценария: А. Соколов, Ю. Герштейн; режиссер-оператор Ю. Герштейн.

О сектантах.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Русский художник», 2 ч., цветной.

Автор сценария К. Славин; режиссеры: В. Моргенштерн, Я. Уринов; оператор П. Тартаков.

О выдающемся русском художнике Б. М. Кустодиеве.

«Освоение заболоченных земель», 1 ч.

Авторы сценария и режиссеры: Н. Чуриков, А. Граф.

•

«К ледникам Кадара» (из серии «На суше и на море»), 1 ч., цветной.

Автор-оператор М. Заплатин; автор дикторского текста М. Арлазоров.

•

«Кости дракона» (из серии «На суше и на море»), 1 ч., цветной.

Автор сценария М. Арлазоров; автор-оператор Н. Прозоровский.

•

«На ваш суд, товарищи», 1 ч.

Автор сценария Г. Рыклин; режиссер Б. Эпштейн; оператор Л. Каплунов.

О вреде алкоголизма.

•

«Секрет высокой прочности», 1 ч.

Автор сценария Б. Шейнин; режиссер М. Каростин; оператор П. Уточкин.

О создании металлургами Сызранского завода высокопрочного чугуна, заменяющего сталь.

«Зеленый корм», 2 ч.

Авторы сценария и режиссеры: Н. Чуриков, А. Граф.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Воспоминания путиловского рабочего», 1 ч.

Автор сценария Л. Горин; режиссер Б. Азаров; оператор Д. Брун.

•

«Ленинградские домостроительные комбинаты» (новая организация строительного производства), 3 ч., цветной.

Авторы сценария: С. Верижников, Л. Медведев; режиссер Л. Медведев; операторы: А. Климов, А. Городчанинов.

«На страже производственного ритма», 1 ч., цветной.

Авторы сценария: Б. Юдин, В. Кохман; режиссер С. Кузьмин; оператор И. Володарский

•

«Токи высокой частоты», 2 ч.

Автор сценария А. Разумовский; режиссер М. Абрамович; оператор Н. Долгов.

•

«Театр, рожденный революцией» 6 ч.

Автор сценария С. Морщихин; режиссер А. Чигинский; оператор М. Ротинов.

О Ленинградском Большом драматическом театре имени М. Горького.

•

«Христова невеста», 2 ч.

Авторы сценария З. Маркина, Б. Лихарев; режиссер В. Мельников; оператор С. Гальпер.

Об антисоветской деятельности религиозной секты «Свидетели Иеговы».

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Одна минута», 1 ч.

Авторы сценария: А. Ципенюк, М. Янукович; режиссер А. Кондратский; оператор Л. Кохно.

О значении фактора времени в экономической жизни страны.

ГРУЗИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Вниз по Куре», 2 ч., цветной.

Автор сценария И. Нонешвили; режиссер И. Канделаки; оператор А. Семенов.

•

«История одной победы», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: Д. Засухин, П. Вейнштейн; режиссер Р. Чиаурели; оператор Т. Мегрелишвили.

О борьбе с малярией.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Новая история старого солдата», 10 ч., цветной.

Производство Шанхайской киностудии «Хайянь», КНР.

Автор сценария Ли Цзун; режиссер Шэнь Фу; оператор Ло Цун-чжоу; художник Ху Чжо-юнь; композитор Гэ Янь; звукооператор Мяо Чженьюй.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа А. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: директор госхоза — Чжань Цуйвэй (дублирует В. Дружников), заведующий финансовым комитетом — Ли Гао-бо (М. Бернес), Сяо Дун-цзы — Сун Юн-пин (М. Глузский), Чжоу Цин-хэ — Гу Е-лу (Е.Моргунов), старик Ван — Чэн Шу (А. Добронравов), Лю Чэн-гуан — Цао До (И. Косых), жена Чжу Лю-цина — Гао И-юнь (Н. Шатерникова), Чэнь Го-лян — Фань Лай (Б. Кордунов), Чжу Лю-цин — Чжун Син-хо (Э. Геллер), Юнь Шэн — Ван Цзюнь (Н. Сморчков), Чжао Сун-юнь — Хань Тао (А. Хвыля), Дуань Сун-ин — Ван Синь (Н. Зорская), Лу Чжун-сянь — Чжи Шимин (М. Фигнер), Се Минчжу — Чэнь Янь (М. Булгакова), первая трактористка — Су Мань-и (А. Румянцева), вторая трактористка — Цзи Гуан (А. Кончакова), третья трактористка — Хун Ся (З. Исаева), молодой человек в очках — Жень Гуан-чжи (В. Маркин).

•

«Ожившие картинки», 2 ч., цветной.

Производство Шанхайской киностудии, КНР.

Автор сценария Ма Го-лян; режиссер Вань Лай-у; художники-постановщики: Цяо Е-сун, Лю Фэн-чжан; оператор Гэ Фан-сюн; композитор У Ин-цзюй; звукооператор Лян Ин-цзюнь; художники-мультипликаторы: Цзян Ай-цюнь, Дуан Цзюнь, Люй Пу, Ян Дин-сянь, Ху Сюнхуа, Хэ Цзе-вэнь; художники - декораторы: Фан Пен-нянь, Чжэн Шао-жу, Ван И-ни. Комбинированные съемки Люй Цзин-тан.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Э. Кульганек; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

•

«Капитан Дабач», 10 ч.

Производство Братиславской студии художественных фильмов, Чехословакия.

Авторы сценария: Владимир Минач, Пальо Биелик; режиссер Пальо Биелик; оператор Карол Кршка; художник Иван Ваничек; композитор Милан Новак; звукооператор Ярослав Плавец.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Кудрявцева; звукооператор дубляжа А. Дикан.

Роли исполняют и дублируют: капитан Владимир Дабач — Ладислав Худик (дублирует Ю. Прокопович), Надя Дабачова, его жена — Хильда Августовичова (А. Маркова), Павел Гарай — Эло Раманчик (В. Прохоров), Надя Рыбанска — Здена Груберова (Д. Столярская), Сланец — Цтибор Фильчик (Д. Дубов), Борик — Ондрей Ярьябек (М. Колесников).

•

«Волшебные лыжи», 1 ч., цветной.

Производство студии мультипликационных и кукольных фильмов, Чехословакия.

Автор сценария и режиссер Йозеф Клуге; оператор Владимир Малик; художник Карел Пекарек; композитор Валлиам Буковы; кукловоды: Борис Масник, Станислава Прохазкова, Павел Прохазка, Богуслав Шрамек.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Э. Кульганек; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

•

«Прокоук - акробат», 1 ч., цветной.

Производство студии кукольных фильмов, Готвальдов, Чехословакия.

Автор сценария и художник Карел Земан; режиссер Зденек Розкопал; оператор Богуслав Пикгарт; композитор Зденек Лишка.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Э. Кульганек; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

•

«Образцовые ребята», 7 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Гергард Бенгш, Иоганес Книттель; режиссер Иоганес Книттель; оператор Е. В. Фидлер; художник Альфред Толле; композитор Гюнтер Херинг; звукооператор Эрих Шмидт.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Роли исполняют и дублируют: Басси — Гармут Рек (дублирует Г. Юматов), Эдвин — Рольф Геррихт (С. Коренев), Теа — Бригитте Краузе (Л. Бабичкова), Зузи — Гудрун Вихерт (В. Петрова), Ведель — Эрвин Гешоннек (Г. Шпигель), Кайзер — Петер Маркс (М. Глузский), Шольц — Пауль Р. Хенкер (П. Репнин), Вебер — Фриц Дитц (А. Алексеев).

•

«У кукольного доктора», 1 ч., цветной.

Производство студии научно-популярных фильмов ДЕФА, ГДР.

Автор сценария и ре-

жиссер Герхардт Енч; оператор Петер Збрцесны; композитор Вольфганг Хоензее.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Э. Кульганек; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

•

«Белая кровь» (по пьесе Харальда Хаузера), 9 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Харальд Хаузер, Готтфрид Колдитц; режиссер Готтфрид Колдитц; оператор Эрих Гуско; художник Альфред Толле; композитор Герд Натшинский; звукооператор Вольфганг Хефер.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа Н. Бажанов.

Роли исполняют и дублируют: Элеонора фон дер Лоэ — Христина Лассар (дублирует С. Холина), Манфред фон дер Лоэ — Юрген Фрорип (А. Песелев), профессор Зольбау — Херберт Диррмозер (А. Консовский), Хейн Парохлитц — Вернер Пледат (С. Бубнов), доктор Копф — Ханнио Хассе (Я. Янакиев), полковник Бринкхаус — Харри Штудт (К. Барташевич), Генрих Крефft — Петер Кивитт (Г. Шпигель), Розель Креффт — Ева-Мария Хаген (М. Корабельникова).

•

«Здравствуй, доктор», 9 ч.

Производство «Селиа фильм», «Патэ Синема», Франция.

Авторы сценария: Жан Космос, Луи Кюни; режиссер Луи Кюни; оператор Поль Котере; художник Сидней Беттекс; композитор Рене Клорек; звукооператор Рене С. Форже.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа Л. Канн.

В ролях: Ноэль-Ноэль Жорж Декриер, Берта Бови, Симона Бах, Габриель Фонтан, Жан Галлан.

Роли дублируют: А. Вовси, А. Карапетян, Д. Столярская, А. Панова, М. Погоржельский, С. Бубнов.

•

«Мари-Октябрь» (по роману Жака Робера), 10 ч.

Производство «Орексфильм», «Абей-фильм», «Продюксьон Доксафильм», «Сосьете Франсэз театрэ синема», Франция.

Авторы сценария: Жюльен Дювивье, Жак Робер, Анри Жансон; режиссер Жюльен Дювивье; оператор Робер ле Февр; художник Жорж Вакевич; композитор Жан Иатов; звукооператор Антуан Аршембо.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Мари-Октябрь — Даниель Дарьре (дублирует В. Караваева), Симоно — Бернар Блие (М. Бернес), Бланше — Робер Дальбан (К. Николаев), Маринваль — Поль Франкер (А. Полевой), Ле Гевэн — Поль Гер (О. Мокшанцев), Тибо — Даниель Ивернель (В. Осенев), Рено Пикар — Поль Мерисс (М. Названов), Ружье — Серж Реджиани (Н. Александрович), Вандам — Ноэль Рокевер (А. Кельберер), Бернарди — Лино Вентура (В. Рождественский), Викторин — Жан Фюзье-Жир (А. Панова).

•

«Таманго» (по мотивам одноименной новеллы Проспера Мериме), 10 ч., цветной.

Производство «Ле фильм дю сиклоп», Париж.

Авторы сценария: Ли Голд, Тамара Хови, Джон Берри; постановщик Джон Берри; оператор Сеиан; художник Макс Дуи; композитор Жозеф Косма.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Ю. Вышинский; звукооператор дубляжа А. Рябов.

Роли исполняют и дублируют: Таманго—Алекс Крессан (дублирует Б. Кордунов), капитан Пауль Рейнкер—Курд Юргенс (С. Курилов), Айше—Дороти Дендридж (М. Виноградова), Коро — Жан Серве (В. Кенигсон).

•

«Северная карусель», 1 ч., цветной.

Производство «Фильм Алькам», Франция.

Автор сценария, режиссер, оператор и кукловод Л. Старевич; композитор Даниель Уайт; звукооператор Рене Луж.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Э. Кульганек; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

•

«Школа бездельников», 10 ч.

Производство Генерального кооператива французской кинематографии и Генерального кинематографического союза.

Автор сценария и режиссер Жан-Поль Ле Шануа; операторы: А. Дюмэтр, М. Фоссар, М. Пеке; художники: Буксен, Бианкини; композитор Жозеф Косма; звукооператор Константин Эванжелу.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Паскаль, учитель—Бернар Блие (дублирует В. Рождественский), Арно, старый учитель—Дельмон (А. Кубацкий), Лиз, его дочь, учительница — Жюльетт Фабер (А. Харитонова), антиквар—Акистапас (А. Кельберер), Альбер—Пьер Кост (С. Коренев).

•

«Участок «Б», 9 ч.

Производство «УФУС», Белград, Югославия.

Авторы сценария: Войслав Нанович, Арсен Диклич, Богдан Иванович; режиссер Войслав Нанович; операторы: Слободан Маркович, Милорад Маркович, Раде Васич; композитор Боривой Силич; звукооператор Живко Пивнички.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

В ролях: Миливойе Живанович, Драган Лакович, Павле Вуисич, Лиляна Маркович, Васа Пантелич, Никола Попович.

Роли дублируют: К. Барташевич, Н. Гицерот, А. Кторов, К. Лепанова, Б. Оленин, Ю. Чекулаев.

•

«Светильник должен гореть», 10 ч.

Производство «Шри Ранджит Мовитон», Индия.

Автор сценария и постановщик З. Сархади; оператор Х. С. Кватра; художник С. А. Вахаб; композитор Рошан; песни: Вишвамитра Адиль, Удхай Кумар; звукооператор К. В. Шах; постановка танцев Море.

Русские надписи сделаны Субтитровой мастерской Министерства культуры РСФСР.

В ролях: Радж — Балрадж Сахни, Паро — Нутан, мать — Дурга Кхоте, отец — Канайялал, Кундан — Анвар, Ананд — Саджан, Шепали — Шьяма.

•

«Мэнди» (по повести Хильды Льюис «Этот день наш»), 9 ч.

Производство фирмы «Артур Рэнк», студия «Илинг» — Майкл Балкон, Англия.

Авторы сценария: Ниджел Болчин, Джек Уиттингэм; режиссер Александр Макендрик; оператор Дуглас Слокомб; художник Джим Морахан; композитор Уильям Элвин; звукооператор Стифэн Долби.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Роли исполняют и дублируют: Кри-

стин — Филлис Калверт (дублирует Г. Малькова), Терл — Джек Хоукинс (А. Карапетян), Гарри — Теренс Морган (И. Кириллов), мистер Гарланд — Годфрей Терл (Л. Шихматов), Мэнди — Мэнди Миллер, миссис Гарланд — Марджори Филдинг (Н. Шатерникова), Джейн Эллис — Ненси Прайс (Т. Панкова), Экланд — Эдвард Чэмпэн (В. Балашов), мисс Крокер — Патриция Планкетт (Т. Яренко).

●

«Большие надежды» по одноименному роману Чарльза Диккенса), 11 ч.

Производство «Синегилд», Англия.

Авторы сценария: Дэвид Лин, Рональд Ним, Кэй Уолш, Сесил МакГиверн, Антони Хавелок-Аллен; режиссер Дэвид Лин; оператор Гай Грин; художники: Уилфред Шинглтон, Джон Браян, София Харрис; композитор Уолтер Гер; звукооператоры: Стенли Лэмборн, Гордон К. МакКаллэм.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

Роли исполняют и дублируют: Пип взрослый — Джон Миллз (дублирует В. Трошин), мальчик — Антони Уайджер (Витя Коваль), Эстелла взрослая — Валери Хобсон (С. Мизери), девочка — Джин Симмонз (С. Мизери), Джо Гарджери — Бернард Майлз (А. Полевой), мисс Хэвишам — Мартита Хант (С. Бирман), мистер Джаггерс — Френсис Л. Салливан (Н. Рыжов), Магвич — Финли Кэрри (Б. Оленин), Герберт Покет, взрослый — Алек Гинес (О. Анофриев), мистер Уэммик — Айвор Барнард (Б. Иванов), миссис Джо—Фреда Джексон (С. Гаррель), Бидди — Эйлин Эрскин (Т. Яренко).

●

«Лили» (по повести Поля Галлико), 9 ч., цветной.

Производство «Лоуз-Инкорпорейтед», «Метро-Голдвин -Майер», США.

Автор сценария Элен Дейч; режиссер Чарльз Уолтерс; оператор Роберт Планк; художники: Седрик Гиббонс, Поль Гресс; музыка Бронислава Капера; звукооператор Дуглас Ширер; постановщик танцев Чарльз Уолтерс.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

Роли исполняют и дублируют: Лили — Лесли Карон (дублирует М. Виноградова), Поль Бертале — Мел Феррер (А. Консовский), Марк — Жан Пьер Омон (В. Рождественский), Розали — Заза Габор (И. Карташова), Жако — Курт Казнар (М. Погоржельский).

●

«Большая голубая дорога» (по роману Франко Солинаса «Скуарчо»), 10 ч.

Совместное производство Итальянское генеральное кинематографическое общество (Рим), «Плей ар» (Париж), «Айхберг-фильм» (Мюнхен), «Триглав-фильм» (Любляна).

Авторы сценария: Франко Солинас, Эннио де Кончини, Джилло Понтекорво; режиссер Джилло Понтекорво; оператор Марио Монтуори; художники: Пьеро Герарди, Мирко Кипушич; композитор Карло Франки.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк, звукооператор дубляжа Н. Писарев.

В ролях: Алида Валли, Ив Монтан, Франчиско Рабаль, Петер Гарстен, Федерика Ранки, Марио Джиротти, Умберто Спадаро, Рональдино.

Роли дублируют: Н. Никитина, А. Консовский, Саша Барсов, А. Добронравов, Л. Масоха, О. Мокшанцев, М. Виноградова, Р. Макагонова, К. Николаев.

●

«Любовь актера» (по повести Сефу Мурамацу), 10 ч.

Производство кинокомпании «Дайэй», Токио, Япония.

Автор сценария Есиката Еда; постановщик Кодузи Симо; оператор Синити Нагаи; художники: Кисаки Ито, Ёсинобу Нисиока; музыка: Сэйтаро Оомори, Тосио Накамото; звукооператор Юкио Каибара.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа В. Беляров.

В ролях: Кадзуо Засегава, Тикага Авасима, Бонтаро Миакэ, Итиро Изава, Кодаю Итикава, Митико Аи, Токико Мита, Тамао Накамура, Мицуко Ёсикава, Тиёко Нанава.

Роли дублируют: Б. Кордунов, Н. Зорская, А. Алексеев, В. Файнлейб, К. Коробова, К. Тыртов, О. Голубицкий, А. Добронравов, А. Войцик, Н. Граббе, В. Алтайская.

●

«Поселок безумных» (по роману Минора Кида), 9 ч.

Производство «Сётику», Япония.

Автор сценария Рюдзо Кикусима; режиссер Минору Сибуя; оператор Хироюки Нагаока; художник Тацуо Хамада; композитор Тосиро Маюдзуми; звукооператор Сабуро Омура.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

Роли исполняют и дублируют: Тэцудзи—Юносукэ Ито (дублирует К. Тыртов), Оаки, его жена—Тикагэ Авасима (Н. Никитина), Омицу, их дочь—Куми Мидзуно (Н. Крачковская), Рьёсукэ, староста—Исао Ямагата (А. Кубацкий), Омиэ, его жена Нидзико Кьёкава (М. Барабанова), Дзиро, их сын—Исихама (С. Коренев), Сукэо, механик—Кодзи Мицури (Н. Граббе), Нитаро—Каматари Фудзивара (А. Тарасов), Сандзо—Киндзо Син (Э. Геллер).

●

«Любовь с первого взгляда», 9 ч.

Производство «Соно фильм», Аргентина.

Авторы сценария: Жан Картьер, Абель Санта Крус; режиссер Лео Флейдер; оператор Роке Хиаковино; художник Димас Гарридо; композитор Тито Реверо; звукооператор Марио Фесиа.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Матильде—Лолита Торрес (дублирует В. Чаева), Марио Де Ля Роса—Освальдо Миранда (И. Кириллов), Сапорити—Рамон Гарай (С. Самодур), Росарио—Нелли Ланнес (В. Токарская), Лусия—Сусана Кампос (С. Коновалова), донья Меча—Хосефа Голдар (Н. Никитина), Дон Сесар—Лало Малколм (П. Березов).

●

«Сила мундира» (по пьесе К. Цукмайера «Капитан из Кепеника), 9 ч., цветной.

Производство «Реал-фильм», Гамбург, ФРГ.

Авторы сценария: К. Цукмайер, Г. Кейтнер; режиссер Гельмут Кейтнер; оператор А. Бениц; художники: Г. Кирхоф, А. Беккер; композитор Б. Айххорн; звукооператор В. Шлагге.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Фролов; звукооператор дубляжа А. Рябов.

В ролях: Г. Рюманн, Т. Хельд, Г. Шрох, В. Клайнау, Л. Штекель, Ф. Домин, Э. Шеллов, В. Гиллер, В. Нейсс, Б. Крюгер, И. Оффенбах, И. Фюретенберг, М. Зебальдт, Э. Ханке, З. Ловиц, В. Розе, В. Мертенс.

Роли дублируют: К. Тыртов, М. Виноградова, А. Заржицкая, А. Кончакова, А. Максимова, К. Румянова, А. Алексеев, К. Барташевич, О. Мокшанцев, Н. Граббе, Я. Беленький, Э. Геллер, И. Рыжов, Г. Милляр, Б. Битюков, П. Винник, В. Файнлейб, В. Брылеев.

●

«Все о Еве», 11 ч.

Производство «20-й век Фокс». США.

Автор сценария и режиссер Джозеф Л. Манкевич; оператор Милтон Краснер; художники:

Лайл Уилер, Джордж У. Дэвис; композитор Альфред Ньюмэн; звукооператоры: У. Д. Флик, Роджер Химэн.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Роли исполняют и дублируют: Марго — Бэтт Дэвис (дублирует В. Караваева), Ева — Энн Бакстер (Н. Зорская), Эддиссон — Джордж Сандерс (К. Карельских), Кэрин — Селеста Холм (Н. Гицерот), Билл — Гари Мэррил (А. Карапетян), Ллойд — Хью Марлоу (М. Глузский), Макс Фэбиан — Грегори Ратов (А. Кельберер), Фиби — Барбара Бэйтс (В. Петрова).

•

«Клятвопреступник» (по мотивам пьесы Людвига Аценгрубера), 9 ч., цветной.

Производство «Айхберг-фильм», Мюнхен.

Автор сценария Эрн Фенч; режиссер Рудольф Югерт; оператор Роже Губерт; художники: Макс Меллин, Вольф Энглерт; музыка Фридриха Майера; звукооператор Ф. Ф. Дустман.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа А. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: Пауля Рот — Хейдемари Хатайер (В. Караваева), Матиас — Фернер-Карл Вери (В. Соловьев), Франц, его сын — Ганс фон Борзоди (Ф. Яворский), Мари, дочь Паули — Кристиане Хербигер-Вессели (М. Виноградова), Георг Пихлер — Антила Хёрбигер (К. Барташевич), Кристоф Демут — Иозеф Оффенбах (П. Репнин), Якоб, сын Паули — Хайно Халлхубер (В. Файнлейб).

•

«Ночи Кабирии», 10 ч.

Производство «Дино де Лаурентис», Италия.

Авторы сценария: Федерико Феллини, Эннио Флайяно, Туллио Пинелли; режиссер Федерико Феллини; оператор Альдо Тонти; художник Пьеро Герарди; композитор Нино Рота; звукооператоры: Рой Мангано, Оскар ди Санто.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: Кабирия — Джульетта Мазина (дублирует Л. Пашкова), Ванда — Франка Марци (З. Чекулаева), Оскар — Франсуа Перье (В. Балашов), Альберто Ладзари — Амедео Надзари (А. Консовский), Джесси — Дориан Грэй (Л. Соболевская), гипнотизер — Альдо Сильвани (А. Кельберер).

•

«Великий Карузо», 12 ч., цветной.

Производство «Лоуз Инкорпорейтед», «Метро-Голдвин-Майер», США.

Авторы сценария: Сони Левина, Вильям Людвиг; режиссер Ричард Торп; оператор Джозеф Рутенберг; художники: Седрик Гиббонс, Габриель Сконьямилло, музыкальное оформление Джонни Грина; звукооператор Дуглас Ширер.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

Роли исполняют и дублируют: Энрико Карузо — Марио Ланца (дублирует В. Рождественский), Дороти — Энн Блайт (Д. Столярская).

В фильме участвуют: Дороти Кирстен, Ярмида Новотна, Бланш Тибом, Тереза Челли, Ричард Хагеман, Карл Бентон Рейд, Эдуард Франц, Людвиг Донат.

Дублируют: Н. Гицерот, М. Фигнер, А. Войцик, В. Кенигсон, А. Кельберер, Б. Кордунов, В. Балашов, О. Мокшанцев.

•

«Рапсодия» (по роману Генри Ричардсона «Морис Гест»), 11 ч.

Производство «Метро-Голдвин-Майер», США.

Авторы сценария: Фэй и Майкл Кэнин; режиссер Чарльз Видор; оператор Роберт Плэнк; музыкальное оформление Джонни Грина. Музыка из произведений П. И. Чайковского и С. В. Рахманинова. Соло на фортепьяно — Клаудио Аррау, соло на скрипке Майкл Рэбин; звукооператор Дуглас Ширер; художники: Седрик Гиббонс, Поль Гресс.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа С. Гиппиус; звукооператор дубляжа Б. Антонов.

В ролях: Элизабет Тейлор, Витторио Гассман, Джо Эриксон, Луис Кэлхерн, Михаил Чехов, Барбара Бейтс, Ричард Хейджмен.

Роли дублируют: Т. Пилецкая, Ю. Панич, Ф. Никитин, С. Фесюнов, Д. Волосов.

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: Я. Л. ВАРШАВСКИЙ, Ю. П. ЕГОРОВ, А. М. ЗГУРИДИ, Р. Л. КАРМЕН, И. П. КОПАЛИН, Б. А. МЕТАЛЬНИКОВ, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, И. А. РАЧУК, В. Н. СУРИН, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87.

А 07572. Подписано к печати 29/VII 1960 года

Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 9, 63 (условных листов 15,69).

Учетно-издательских листов 17. Тираж 19 700 экз. Зак. 367

Московская типография № 5 Мосгорсовнархоза.

Москва, К-1, Трехпрудный пер., 9.

Цена 10 руб.

Из сюжетов, премированных жюри Центральной студии документальных фильмов.

„КОЛХОЗНЫЙ ХУДОЖНИК" („Новости дня" № 12, 1960 год).









Теодор Герцен (вверху справа) по окончании Фрунзенского художественного училища вернулся в родное село Орловку (Таласский район). Здесь за работой и заснял его оператор Фрунзенской киностудии И. Герштейн.

В клубе колхоза имени Жданова экспонируется сейчас около ста полотен и рисунков колхозного художника. Среди них—портреты доярки (карандаш) и сторожа (масло).

Теодор Герцен организовал в колхозе изостудию. Среди студийцев—ученики и преподаватели орловской школы.

12 27677

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

16 АВГ 1960

Искусство КИНО

Всесоюзная
Книжная палата
Обязат. экземпл.
1960 г.

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ СССР
И СОЮЗА
РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

статьи о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;

сценарии советских и зарубежных авторов;

материалы по истории кино (мемуары, документы и т. д.);

фельетоны и очерки;

статьи и заметки по вопросам кинолюбительства;

информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;

портреты киноактеров в лучших ролях (на меловых вклейках), кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников.

Подписка принимается в городских отделах «Союзпечати», конторах и отделениях связи и общественными уполномоченными.

О всех случаях отказа в оформлении подписки, а также отсутствия очередных номеров журнала в розничной продаже (в киосках) просьба сообщать по адресу: Москва, ул. Воровского, 33, редакция журнала «Искусство кино».